ANDREAS GRYPHIUS UND DIE BÜHNE

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT MARBURG

ACAD.
LUGD. BAT
BIBL.

VORGELEGT

VON

WILLI FLEMMING

AUS BERLIN

MARBURG A. L. 1914

Von der Fakultät als Dissertation angenommen am 20. Juli 1912.

Berichterstatter: Herr Prof. Dr. E. Elster.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät ist nur ein Teil der eingereichten Arbeit als Dissertation gedruckt. Vollständig erscheint sie im Verlag von Max Niemeyer in Halle a. S.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

Meinen lieben Eltern

zu eigen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556025_0014

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1
Wirtschaft und Geist — Kunst und Kultur — Der Künstler — Das Theater — Die Bühnenanschauung des Dichters — Gryphius.

I. Teil: **Theatereindrücke im Leben des Andreas Gryphius.**

Erstes Kapitel: Die Jugendzeit des Andreas Gryphius 11
1. Deutschlands Kultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Geistiges Leben — Wirtschaft und Politik — Keime einer neuen Zeit, der Einfluſs Hollands und der Jesuiten — Theaterverhältnisse. 11
2. Gryphius' Schulzeit in Glogau (1622—28) 18
Biographisches — Die Schule — Theatereindrücke.
3. Gryphius in Fraustadt (1632—34) 26
Biographisches — Das Schulleben — Bezeugte Teilnahme an Redeübungen und Schulaufführungen.
4. Die Danziger Zeit (1634—36) 29
Biographisches — Kultur- und Theatergeschichtliches, englische Komödianten, Schulaufführungen, Oper.
Gryphius' psychische Disposition. 36
Zweites Kapitel: Die Lehrjahre in Holland (1638—44) 41
1. Die allgemeine kulturelle Lage 41
Der Stand der Wissenschaften, Philosophie, Geschichte, Altertumswissenschaft — der Klassizismus — Leiden — Theateraufführungen.
2. Amsterdam und die nationale Literatur 50
Klassizismus und volkstümlicher Barock.
3. Das Amsterdamer Nationaltheater 53
Drittes Kapitel: Die Wanderjahre in Frankreich und Italien (1644—66) 59
1. Frankreich 59
Kulturelle Zustände und geistiges Leben — Die Literatur — Corneille und Gryphius — Theaterverhältnisse.
2. Italien 66
Florenz — Rom — Venedig — Literatur und Theater im damaligen Italien — das Wesen des Barock.
Literaturverzeichnis 76

Die Fortsetzung der Arbeit handelt über:

Viertes Kapitel: Die Zeit der Reife.

1. Straßburg.
   Erste Dramen — Die Rückkehr in die Heimat.
2. Die Zustände in Deutschland nach dem Krieg.
   Geistesgeschichtliche Bedeutung des Krieges — Die wirtschaftliche Lage und die Zustände in Schlesien, religiöse und politische Verhältnisse — Gryphius' gesellschaftliche Stellung.
3. Gryphius Beziehungen zu den Höfen und zum Adel.
   Die höfische Saalbühne.
4. Die Bühne der Wandertruppen.
5. Die Kultur des Bürgertums.
   Schulbühnen: die Jesuitenbühne, die protestantische Schulbühne — Musik: Singspiel und Oper.

II. Teil: **Die Bühne der Tragödien des Andreas Gryphius.**

Methodologisches.

Erstes Kapitel: „Cardenio und Celinde" als Beispiel.

Zweites Kapitel: Der Typus der anderen vier Originaltragödien und die Verteilung auf die Bühnenfelder: „Leo Armenius" — „Catharina von Georgien" — „Carolus Stuardus" und „Papinian".

Drittes Kapitel: Die Bühneneinrichtung der Tragödie: Dekorationen, Versatzstücke, Maschinen, Beleuchtung.

Viertes Kapitel: Die Entwicklung der Bühnenanschauung in den Tragödien.

Fünftes Kapitel: Nachrichten über Aufführungen — Schlüsse daraus über den der bühnlichen Eigenart am besten angemessenen Bühnentypus.

Sechstes Kapitel: Gryphius und die höfische Saalbühne (die Kupfer zur „Catharina").

Siebentes Kapitel: Gryphius und die Wandertruppen („Papinian"-Bearbeitungen).

Achtes Kapitel: Gryphius und die holländische Bühne.

Neuntes Kapitel: Gryphius und die Bühne der Jesuiten.

Zusammenfassung: Gryphius legt seinen Tragödien eine wohlausgestattete Schulbühne zu Grunde.

III. Teil: **Die Bühne in den Komödien des Andreas Gryphius.**

Erstes Kapitel: Die Freudenspiele.
1. „Herr Peter Squentz". — 2. „Wählende Liebhaber oder Horribilicribrifax". — Schlußfolgerung.

Zweites Kapitel: Das Mischspiel („Das verliebte Gespenst" und „Die Geliebte Dornrose").

Drittes Kapitel: Die Gesangspiele.
1. „Majuma“. — 2. „Piast“. — Folgerungen.
Viertes Kapitel: Die Übersetzungen.
1. Gryphius und die französische Bühne: „Der Schwermende Schäffer“. — 2. Gryphius und die italienische Bühne: „Die Sengamme“.
Fünftes Kapitel: Gryphius und die Schauspielkunst.
1. Kostüme. — 2. Requisiten. — 3. Deklamation. — 4. Das Spiel: Bewegung der Massen und Einzelpersonen, die Gesten, Mimik.
Schlufsfolgerungen.
Anhang.

Einleitung.

Es sind für die Geschichte biologische und ökonomische, aber auch psychologische und idealistische Grundgesetze als konstituierend mit Eifer behauptet worden. Für die Geschichte der Kunst werden sich natürlich die geistigen Antriebe als die entscheidenden geltend machen. Biologische und ökonomische Beweggründe werden als wirtschaftliche Voraussetzungen jedoch nicht ganz übersehen werden dürfen.

Wirtschaft und Geist.

Ein gewisser Wohlstand scheint sich nun einmal von einer Blüte der Kultur und besonders von ihrem edelsten Ausdruck in der Kunst nicht völlig trennen zu lassen. Das ist durchaus kein materialistisches Herabziehen des Geisteslebens zum mechanischen Produkt ökonomischer Verhältnisse. Diese sind nämlich noch gar nicht die letzten Grundlagen, die Urelemente voll sinnloser Naturgewalt. Was bezeichnen denn „Produktionsverhältnisse“ anderes als verschiedene Verknüpfungen menschlicher Willen untereinander mittels der Dinge? Am allerdeutlichsten zeigt das Wirtschaftssystem der Neuzeit, der im Tausch sich auswirkende Handel, dafs durch Dinge vermittelte Willensverhältnisse die ursprünglichen, erzeugenden Voraussetzungen sind. Wir kommen folglich zu dem Schlufs: Nicht die wirtschaftlichen Zustände erschaffen letztlich die allgemeine Kultur, sondern der Wille wirkt auf die Wirtschaft [1]).

[1]) So hebt Eberhard Gothein mit Recht hervor: „Wenn wir tiefer gehen, so finden wir, dies (der Verfall) lag daran, dafs das Geistesleben vertrocknet war, denn sonst hätte das wirtschaftliche Leben wie in allen grofsen Zeiten von diesem neue Kräfte erhalten.“ Deutschland vor dem 30jährigen Krieg, S. 17f. (Pforzheim 1908).

Kunst und Kultur.

Verhältnismäfsig günstige wirtschaftliche Zustände sind Vorbedingungen, die allerdings vorhanden sein müssen; was in jedem Fall daraus entsteht, kann man nicht mit den Mitteln einer Mathematik vorherberechnen. Da nun — wenn auch unbewufst — der menschliche Wille den Produktionsverhältnissen zugrunde liegt, so ist es nicht nur begreiflich, sondern sogar notwendig, dafs mit den wirtschaftlichen Verhältnissen ein ganz bestimmter geistiger Gesamtcharakter hervortritt, der nicht von den wirtschaftlichen Produktionsverhältnissen bestimmt wird, vielmehr aus dem Boden der jeweiligen Willensverhältnisse emporwächst. Die Richtung gebende Kraft des Willens ist andererseits nicht zu verkennen in der Geschichte der Künste. Dafs Kunstwerke hervorgebracht werden, hängt von diesem Kollektivwillen natürlich nicht ab; welcher Einzelkunst jedoch das Interesse sowie die Mehrzahl der jungen Kräfte sich zuwendet, das allerdings ist als seine Wirkung anzusehen. Jede Epoche stürzt sich auf ein Einzelgebiet künstlerischer Problematik, heifse es Raumgestaltung, das Malerische, oder Drama und Lyrik, in ein Rad am Wagen der Kunst greifen alle Hände, um dieses weiterzudrehen.

Der Künstler.

Darum ist die allgemeine Denkweise, der solidarische Grundcharakter der Epoche für den Gesamtstand der Kultur wichtig: als Durchschnittsniveau. Die Kunst wird von ihm zwar stark betroffen, obwohl nicht unmittelbar erzeugt. Mag es immerhin gar nicht möglich sein, dafs ein Künstler absolut unzeitgemäfs ist, so wird eben doch beim Künstler gerade klar, dafs der solidarische Grundcharakter einer Zeit noch nicht den produktiven Menschen als solchen zu erklären vermag, vielerlei wohl, jedoch nicht alles, nicht das Wesentliche. Nächst der Naturwissenschaft mufs es daher eine Geschichte des Geistes, der Sitten, der Menschheit geben. Die Freiheit, als Prinzip der Individualität, ist die Idee der Menschheit, die Idee der Sittlichkeit; das Erkenntnisprinzip daher auch der Geisteswissenschaften[1]). Aus dem Strome der allgemeinen

[1]) So sagt Rickert: „Historisches Verständnis ist nicht das Verständnis des Seelischen oder Psychischen, sondern das Verständnis der

geistesgeschichtlichen Entwicklung taucht der grofse Schöpfer; er hebt die Muschel vom dunklen Grunde der Gefühle und Sehnsucht — wohl meist nur der Fortgeschrittensten — an das Licht, entnimmt ihr die Perlen, sie zum Kunstwerk zu einen. Das ist seine ur- und eigentümliche Tat. Das Kulturleben seiner Zeit bietet ihm also nur das Material, das Formen ist seine Sache. Nicht darf jedoch von der Ursache auf die Wirkung geschlossen werden, von dem Gesamtcharakter der Zeit auf die Zustände der Kunst; nur von der Wirkung ist der Rückschlufs auf die Ursachen erlaubt, unter denen der allgemeine Kulturzustand allerdings eine höchst wichtige Rolle spielt. Den Künstler als Schaffenden vermag man nicht zu erklären; er ist das letzte Element, bis zu dem die Wissenschaft zergliedernd vorzudringen vermag, die letzte bewegende Kraft, das Agogische. Wohl aber den Künstler als den Wirkenden, der die immanente Willensform, die Zukunft, emporhob aus dem dunklen Schacht der Sehnsucht, ihn vermögen wir zu fassen. Dieser Zusammenhang mit dem Entwicklungsdrängen seiner Zeit wird am engsten im Stadium der Entwicklung sein; die stete Wechselwirkung von Umgebung und werdendem Menschen ist das Letzte — aber leider nur die Vorhalle, zu der die Wissenschaft zu dringen vermag. Selbst bei solcher Selbstbescheidung mufs sie sich noch vor Überhebung hüten: Für den Menschen von Mittelmafs wird es allerdings im ganzen zutreffend sein, dafs Zustände und Ereignisse, kurz die Umwelt, ihn formen. Auch für den Grofsen sind sie wichtig, jedoch einzig als Materie, mit der ringend er aus eigener Kraft seine Persönlichkeit formt. Der Unterschied liegt demnach in dem Grade formenden Vermögens: in dem einen Fall ist die Aufsenwelt, im anderen das Genie das Mächtigere, Schaffende.

Das Theater.

Der soziologischen Erklärungsweise ungleich leichter zugänglich ist das Theater. Es wird für gewöhnlich von der Masse, dem Publikum, geformt, ist Ausdruck seiner Bedürfnisse,

---

mehr als blofs psychischen Kultur.“ Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, S. 278 (2. Aufl., Tübingen 1913). Ähnliche Grundsätze vertritt auch E. Bernheim, Einleitung in die Geschichtswissenschaft, S. 35 ff. (Leipzig 1905).

seiner Entzückungen und Schmerzen, und wenn es hoch kommt, seiner Ideale. Durch die Kunst mag das Theater umgeformt werden, allein nur falls das Publikum mitgewandelt wird. Dies kann nie das Werk eines Einzelnen sein; dessen ist kein Genie mächtig. Anregungen dazu mag es geben, die dann von anderen verbreitet und verbreitert werden, die also in einer Umgestaltung des Geisteslebens sich auswirken. Darum ist das Theater stets der Ausdruck der Kultur oder Unkultur einer Epoche. Jede Generation hat das Theater, das sie verdient, kann man sagen, denn sie schafft es sich, wenn auch nicht als bewufsten Ausdruck, vielmehr ist es der notwendige Abdruck ihrer Geistesstruktur. Theater und Kultur sind untrennbar. Wenn je, so gilt es hier, dafs „einen Stil erklären", eines Dichters dramatisch-theatralische Ausdruckseigenart deuten, heifst: ihn „in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, dafs seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen als die übrigen Organe der Zeit"[1]; natürlich in charakteristischer, individueller Sprache als dem Ausdruck eines selbständigen Schöpfers und daher weiterführenden Geistes.

Die Bühnenanschauung des Dichters.

So ist bei aller Eigenart des Ursprunges wie der Fortentwicklung gerade beim Drama der Zusammenhang mit der gesamten Kultur und ihrem Ausdruck im Theater besonders eng und wichtig. Allem Bemühen zum Trotz wird ein Dramatiker sich eine völlig neue Bühne nie schaffen können; irgendwo wird, ja mufs er anknüpfen, und das wird bei allen Reformen im einzelnen schliefslich doch die Bühne seiner Zeit sein, die ihm von den ersten Eindrücken der Jugend an als unbewufste Selbstverständlichkeit vor Augen steht. So ist dem geborenen Dramatiker die Bühnenanschauung das a priori Gegebene. Unwillkürlich sieht der Dichter sein Stück auf jener Bühne aufgeführt, die ihm die geläufigste ist. Das braucht nicht immer diejenige zu sein, die er am häufigsten sah, sondern jene, die den gröfsten Eindruck auf ihn machte. Es kann auch sehr wohl ein aus mehreren realen Vorbildern zusammengesetztes Idealbild sein. Eine mit geringer Anschaulichkeit begabte Phantasie verrät sich im Wechsel der Bühnen-

[1]) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 58 (3. Aufl., München 1908).

anschauung je nach der Szene, doch könnte es selbst bei recht plastisch Sehenden vorkommen, dafs eine besonders eindrucksvolle Situation nachwirkt und aus dem Rahmen herausragt. Das wäre vor allem in Zeiten möglich, wo kein einheitlicher Bühnentypus besteht, oder wenn der Dichter auch in dieser Hinsicht schöpferisch zu verfahren bestrebt ist. Als letzte Möglichkeit bleibt endlich, dafs dem Verfasser bei der Niederschrift keine Bühnen-, sondern nur eine allgemeine Ortsanschauung mehr oder weniger deutlich vorgeschwebt hat: er erweist sich damit als Buchdramatiker; er hat sich in der Kunstform vergriffen. Es ist nun einmal die Tatsache vorhanden, und sie gibt dem Drama seine Eigenart, dafs es durch eine bestimmte Beziehung, nämlich vor Zuschauern aufgeführt zu werden, bestimmt ist. Das verleiht der dramatischen Konzeption schon ihr eigenartiges Gepräge. Der Nebel der Gefühle verdichtet sich nicht zu Wortgruppen und Wortklängen, sondern zu Gesten, die allerdings an das Wort gebunden sind. Man könnte geradezu sagen, der Dramatiker denkt in Schauspielern. So führt uns die Eigenart des Theaters auf die des Dramas als einer Ausdrucksmethode, basierend auf der strengen Wechselbezüglichkeit zwischen Schauspieler und Publikum [1]). Solange man immer noch durch Inhaltsbestimmungen das Wesen des Dramas zu ergreifen sucht und noch nicht einmal erkannt hat, dafs alle Künste Methoden, Erzeugungsweisen sind, wird man nicht nur der Eigenart des Dramas nicht gerecht, sondern wird im unaufführbaren Buchdrama den Gipfel der Dichtung erblicken müssen; denn Theater und Drama erscheint von diesem Standpunkt nur als verderbliche Verkoppelung reiner Kunst mit einem sozialen Institut, als Prostitution. Es gilt allerdings, die empirische Existenz des Theaters zum künstlerischen Ausdrucksmittel, zur Bühne, zu adeln, und das vermag das sog. Buchdrama — mögen es Formgesetze auch als eine besondere Dichtungsart zu legitimieren versuchen — nimmermehr zu leisten; fehlt ihm doch gerade der Lebensnerv des echten Dramas, die immanente Bühnenhaftigkeit. Damit

[1]) Auf rein ästhetischem Wege kommt zu demselben Resultat Herm. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 394ff., Bd. 2, S. 58ff. (Berlin 1912) und Heinrich Friedemann, Das Formproblem des Dramas. Diss. (Erlangen 1911).

verlieren aber Drama sowohl wie Theater ihren Sinn, ihr Existenzrecht, ihre Berechtigung im Ganzen einer sinnvollen menschlichen Kultur. Gegen jene Folgerungen verflachter philosophischer Spekulation spricht aufserdem nicht nur das Faktum des Fortbestehens und vergnüglichen Weiterlebens der beiden zum Tode Verurteilten, sondern auch ihre gesamte Geschichte. „Die Seele ist es, die die Rollen spielt, nicht der Körper. Der Körper ist Instrument, Sprachrohr, Ausdrucksmittel, Werkzeug“ [1]). Zur Versinnlichung und Verdeutlichung stellt sich Kostüm und Requisit, schliefslich auch der besondere, von den Zuschauern abgetrennte Raum ein. Die Geschichte beweist dies; denn vor aller wirklichen Ausstattung tritt die „gesprochene Dekoration“ ein. Die notwendige Dekoration wird beim geborenen Dramatiker sich also ganz von selbst als notwendige Verkörperung seines Gefühles einstellen. Alle Elemente des Theaters sind demnach nicht erst später vom Regisseur hereingesetzt, sondern liegen in der Dichtung selbst beschlossen, sind keine Akzessorien, sondern anfänglich mitgedacht. Darum können wir aus den Stücken die notwendige Bühnenausstattung direkt entnehmen. Eine entwickeltere Theaterkultur kommt diesem Bemühen durch direkte Bühnenanweisungen entgegen.

Gryphius.

Für Andreas Gryphius liegt der Fall allerdings nicht einfach; aber gerade dadurch, dafs fast sämtliche theoretisch erfindbaren Verwickelungen hier einzutreten die Möglichkeit gehabt hätten, gewinnt eine solche Untersuchung an Bedeutung für die Methodologie theatergeschichtlicher Forschung überhaupt. Mit allen Vorsichtsmafsregeln müssen wir an die Befragung der Stücke auf ihre theatralischen Qualitäten hin herangehen. Eine Hoffnung, es in diesem Fall nicht mit unfruchtbarer Buchdramatik zu tun zu haben, vermag uns der Umstand zu geben, dafs Gryphius als erster im deutschen Kunstdrama, im Gegensatz zu dem Brauch bei den holländischen Klassizisten — seinen literarischen Mustern — und offensichtlich unter dem Einflufs der Jesuitenstücke, stets am Schlufs des Personenverzeichnisses

[1]) So Friedrich Kayfsler in einem tiefen Aufsatz, Die Seele ist es, die da spielt; im Theaterkalender auf das Jahr 1912, S. 55 (Berlin 1912).

eine mehr allgemein gehaltene Ortsangabe setzt. Mag er hierdurch die Einheit des Ortes als gewahrt feststellen wollen — dafs er sie in Wahrheit nicht einhält, beweisen die häufigen Szenenüberschriften mit ihren genaueren Ortsangaben. Trotz des Beispieles der Jesuiten kann diese Neuerung nur Ausflufs einer lebhaften Anschauung sein, soll uns aber nicht zu dogmatischer Aufstellung vorgreifender Annahmen, sondern vielmehr nur zu vorurteilsloser Prüfung der Stücke ermuntern, aber auch zu dem Vorgefühl, aus ihnen wirklich etwas über eine deutlich geschaute Bühnenvorstellung gleichviel welcher Art erfahren zu können. Ob und welchem Bühnentypus er sich angeschlossen, zu diesem Endergebnis müssen wir die Theaterkultur der Zeit kennen, die Stellung, die sie im Kulturleben der Epoche überhaupt eingenommen hat. Natürlich können wir diesen ersten Teil beschränken auf die Untersuchung der Theaterverhältnisse, mit denen seine Lebensumstände ihn in Berührung brachten. Da authentische Einzelangaben in dieser Hinsicht gänzlich fehlen, können wir des biographischen Leitfadens nicht entbehren.

I. Teil.

Theatereindrücke im Leben des Andreas Gryphius.

Erstes Kapitel.

Die Jugendzeit des Andreas Gryphius.

Es liegt in der Natur des Dramas, dafs grofse ethische Probleme, gewaltige Konflikte der Weltanschauung ihm den Inhalt darbieten. So ist es aufs engste mit den letzten und tiefsten Strömungen der Zeitkultur verbunden. Da erscheint es doch mehr als blinder Zufall, dafs Deutschlands erster Tragiker aus einer so eigenartigen Zeit hervorging, wie sie die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist. Wie seltsam entspricht die dunkle Tragik dieser Epoche wesentlichen Zügen im Charakter des Dichters!

1. Deutschlands Kultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert erlebt Deutschland die Blüte der spätgotischen Kultur, getragen unter der Führung der Städte von einer gleichförmigen wirklichen Volkskultur durchaus demokratischen Charakters. In Kunst und Leben dürfen wir hier die letzte Blüte des deutschen Mittelalters erkennen, jedoch ist's zugleich sein Schwanensang. Bald schwindet nämlich die Grundlage, diese seltene innere Gleichförmigkeit; Risse klaffen zunächst in wirtschaftlicher, rasch auch in sozialer, geistiger und zumal religiöser Hinsicht. In diesen Krisen des Humanismus, der Bauernbewegung und der Reformation wandelt sich das Mittelalter der Neuzeit entgegen.

Geistiges Leben.

Der aus dem Handel geborene Kapitalismus zersetzt die mittelalterliche Gesellschaft. Ein neues Staatensystem wird durch die unaufhaltsame wirtschaftliche und soziale Umgestaltung gefordert, ermöglicht, geschaffen. Der Territorial-

staat tritt an die Stelle des Universalstaates, und nationale Kultur und Kunst beginnen Weltkunst und Weltkultur des Mittelalters abzulösen. Individualisierung regt sich überall. „Der moderne Individualismus ist damals nicht ausschliefslich in Italien erzeugt worden", überall sind „verwandte und gleichartige Kräfte an der Neubildung"[1]). Der künstlerische Individualismus tritt zunächst in Kunst und Literatur der italienischen Renaissance in die Erscheinung; das religiöse Individuum wird von Luther befreit; daneben steht der Humanismus, dem schliefslich die Befreiung der Vernunft von religiös-dogmatischen Fesseln, die freie wissenschaftliche Forschung zu danken ist. Dieser tritt zunächst allerdings selbst noch arg scholastisch auf, am Äufseren klebend und rückwärts gewandt. Die Gefahr, ein unproduktives Akademikertum zu züchten, lag von Anfang an in ihm und trat verderblich zutage überall, wo die Kunst sich von ihm schulmeistern liefs. Es ist nicht verwunderlich, dafs eine lebensvolle Weiterentwicklung allein auf solcher Pfropfkunst nicht erfolgt ist.

Gerade Gryphius' Heimat Schlesien hatte sich früh den Einflüssen der Renaissance und in gröfserem Mafse erschlossen, als es den meist nicht auf Kolonisationsgebiet liegenden und darum fester in der Gotik wurzelnden Städten Süd- und Westdeutschlands sonst möglich war. „Die Verbindungen Schlesiens mit Italien über Ungarn waren uralt, und so gut wie in die Pfalz wanderten italienische Baumeister, die sogen. Walen, auch nach Krakau und in die Piastenstädte Schlesiens"[2]). Der Bau des Piastenschlosses zu Brieg ist ein Hauptwerk der Frührenaissance in Schlesien,[3]) und an einem anderen Piastenhof, in Liegnitz, lebte Opitz als eine Art Hofdichter, durchaus der Typus des „Renaissancepoeten". Er bezeichnet den Höhepunkt und im wesentlichen auch das Ende „der im allgemeinen so geistlosen, die Phrase, das Gedächtnis und die Form begünstigenden, in Deutschland vielleicht am stärksten grassieren-

[1]) v. Bezold in „Kultur der Gegenwart" II, V, 1, Staat und Gesellschaft der neueren Zeit: Reformationszeit, S. 3 (Leipzig 1908).

[2]) Schönborn, Geschichte der Stadt und des Fürstentums Brieg, S. 149 (Brieg 1907).

[3]) Vgl. Dohme, Deutsche Baukunst, S. 296 f. (Berlin 1887).

den Lateinverselei",[1]) der Renaissancedichtung überhaupt. Nirgends ist in dem langen Zeitraum von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn des Krieges ein bedeutender Künstler in Deutschland zu entdecken. Das Charakteristikum dieser Epoche ist ein allgemeines Erschlaffen der kulturellen Kräfte auf allen Gebieten, ein „Niedergang des deutschen Menschen überhaupt"[2]).

Die Reformation war im Prinzip ein schroffer Bruch mit der historischen Kontinuität. Das Mittelalter aber lebte noch zäh weiter. Mit ihm mufste die folgende Generation sich bewufst oder unbewufst notwendigerweise abfinden. Das lähmte sie, verzehrte ihre Kräfte in Kleinarbeit, in Anpassung des Neuen, des Ideals an die gegebenen Zustände, in mühseligem Um- und Fortbilden des Überkommenen. Das ist die eigenartige, schwere Aufgabe, unter der jene Zeit äufserlich und innerlich litt, die sie ärgerlich und aufbrausend, kurzsichtig und beschränkt, rechthaberisch und orthodox macht und zum ersten Male tiefen Weltschmerz und Pessimismus entstehen läfst.

Besonders augenfällig tritt dieser Zustand an den bildenden Künsten zutage. Bis tief in das 16. Jahrhundert hinein herrscht auf allen Gebieten architektonischen Schaffens noch die Gotik. Durch graphische Werke werden die Renaissanceornamente überliefert: Dekoration und Ornamentik nehmen die neuen Formen an, aber auch nichts weiter. Im Struktiven der Baukunst herrscht durchaus noch die Gotik[3]), ganz äufserlich werden die modischen Zierstücke angepappt. Die grofsen mittelalterlichen Probleme der Raumgestaltung waren gelöst, die dem Streben eine feste Richtung gegeben. Neue Aufgaben sah man noch nicht, und solche Zeiten haben stets nichts anderes zu tun, als die abgewirtschafteten Ideen mit neuartiger, modischer Ornamentik zu verkleiden. Es ist ein planloses, ängstliches Umhertasten der Kräfte, die vorwärts wollen. Dürer drückt es einmal treffend aus: „der Deutschen Gemüt ... die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue

[1]) Lemcke, Von Opitz bis Klopstock, S. 186 (2. Aufl., Leipzig 1887).

[2]) Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur, S. 503 (Leipzig 1904).

[3]) Dohme, a. a. O., S. 290.

Fasson dazu haben". Man blieb aber lange an der äufserlichen Fasson kleben, am Ornament, man steckte viel zu tief noch im Alten, als dafs man kongenial das Wesen der Renaissancekunst erfassen konnte. Ihr eigentlich künstlerisches Problem, die Disposition der Massen, mufste ja auch einer Zeit verschlossen bleiben, die so bar jeden Sinnes für das Grofse und Bedeutende war. Der kunsthandwerkliche Charakter blieb ihr dauernd eigen [1]). Auf diesem Gebiet sind jedoch höchst achtbare Leistungen zu verzeichnen. Es ist eben in jeder Hinsicht eine Zeit der Kleinarbeit, und die Renaissancekunst bezeichnet eher ein Ende als die Morgenröte einer neuen Zeit.

Wirtschaft und Politik.

Wie in der Architektur, in der Kunst überhaupt, findet sich im gesamten Geistesleben kein einziger grofser Zug. Wenn je, so ist über diese Zeit das harte Urteil gerechtfertigt, sie sei „die trübste und traurigste Zeit der deutschen Geschichte" [2]). Der beispiellose wirtschaftliche Aufschwung am Ende des 15. Jahrhunderts ist schon mit dem Schmalkaldischen Krieg vorüber. Seit dem Bauernkrieg wird der unglückliche Bauernstand ganz geknebelt und kulturell wie wirtschaftlich immer unproduktiver. Es „fand eine ständige Bewirtschaftung des Bauern, nicht des Bodens statt" [3]). Es konnte natürlich nicht gerade einen Aufschwung der Landwirtschaft herbeiführen, wenn der Handel — etwa mit Getreide — von den Territorialfürsten absichtlich in so schroffer Weise gehemmt wurde [4]). Die grofsen Entdeckungen und ihre Folgen, die Ablenkung des Welthandels nach den Westküsten Europas, das Selbständigwerden der anderen Nationen bewirken, dafs der Markt für die Deutschen geschmälert wird und ihre Vormacht schnell schwindet. Die Verknöcherung der städtischen Institute führt zu einem Erstarren des Gewerbes, das natürlich nur allmählich eintritt. Das ist überhaupt auf allen Gebieten so, nach dem Gesetz der Kontinuität geht die Blüte noch eine

[1]) Vgl. auch Lübke-Semrau, Die Kunst der Renaissance, S. 82ff. (13. Aufl., Eflslingen 1907).

[2]) E. Gothein, a. a. O., S. 3.

[3]) Gothein, S. 8.

[4]) Gothein, S. 9.

Zeitlang weiter, scheinbar nur; sie beginnt vielmehr zu faulen. Die ganze Entwicklung beruht auf einer schwindenden wirtschaftlichen wie sozialen Basis. Der letzte Grund dafür aber ist der Verfall des deutschen Volksgeistes[1]). Wie könnte diese Epoche sonst enden mit der Betrugsepidemie der allgemeinen Münzverschlechterung, der berüchtigten Kipper- und Wipperzeit[2]), durch deren verbrecherisches Treiben die notwendige Voraussetzung des Handels, die Werthaftigkeit und Gleichförmigkeit der Tauschmittel, zerstört wurde. So wirkte alles zusammen, um den deutschen Handel zu vernichten; denn „seit dem Ausgang des Mittelalters bewegten sich die Fortschritte des Handels vor allem in der Richtung auf gröfsere Massenhaftigkeit des Austausches, auf die Verbindung entlegener Gebiete in unmittelbarem Verkehr, auf die Konzentration der Geschäfte in bequem gelegenen Handelsstädten“[3]). Da verwundert es nicht, in dem zersplitterten Deutschland seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts eine reifsende Abwärtsbewegung anzutreffen, wohin man auch blickt: in Kunst und Literatur, in Handel und Gewerbe. Es ist die Zeit des völligen Zusammenbruches der Hansa, der allgemeinen, stets wachsenden Geldnot mit den vielen Bankrotten und einem sprungweisen Aufschnellen der Preise. Allgemeine Verschuldung der Fürsten wie der Städte ist die Folge. Nirgends ist ein Fortschritt sichtbar; wo nicht offener Rückgang zutage tritt, herrscht ein dumpfer Stillstand innerhalb der alten, überlebten Formen, ein sparsames Einteilen in das Vorhandene[4]); unter dem siegreich vordringenden Wettbewerb der modernen, festgeschlossenen Nationalstaaten wandelt sich diese Stagnation unaufhaltsam zu einem allgemeinen Rückgang[5]). Ein Geschlecht unproduktiver Erben verzehrte teils verschwenderisch, teils spiefsbürgerlich-sorgsam den Reichtum der Väter.

[1]) Anhang 1.

[2]) 1621 und die folgenden Jahre: Der Einblick in ein paar charakteristische Quellen ist leicht möglich durch K Wild, Zustände während des 30jährigen Krieges und unmittelbar nachher, S. 16ff. Quellensammlung für den geschichtl. Unterricht II, 46 (Leipzig, Teubner, o. J.).

[3]) M. Ritter, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Gegenreformation und des 30jährigen Krieges, Bd. 2, S. 460 (Stuttgart 1895).

[4]) Gothein, S. 14.

[5]) Ritter, S. 471.

Nicht geringe Schuld an diesen peinlichen Zuständen trägt der Mangel an einheitlicher Zusammenfassung aller nationalen Kräfte, die kurzsichtige Kleinstaaterei. Ängstlichkeit und Beschränktheit ist auch das Kennzeichen der Politik. Die Territorialfürsten sind noch ganz im Schema des Patrimonialsystems befangen und führen ein politisches Stilleben. Jede Provinz beansprucht noch Eigenregiment; die Sorge um die „liebe Polizei" und die Erhaltung der reinen Lehre absorbiert alle staatsmännischen Fähigkeiten[1]). Das Luthertum zumal war zu engherziger, geistloser Orthodoxie erstarrt und in mittelalterliche Scholastik zurückgefallen.

So lastet auf dem gesamten Wirtschafts- wie Geistesleben der Epoche vor dem Krieg der Fluch des Absterbens; die falben Blätter des Mittelalters fallen dicht und hemmen die jungen Triebe einer neuen Zeit. Die besten Geister keuchen angstvoll unter diesem dumpfen Druck; wie das Nahen einer schweren Krankheit lastet es auf ihnen. Das Gespenst des Krieges geht lange Zeit vor dem endlichen Ausbruch schon herum.

Keime einer neuen Zeit.

Trägt die Epoche vom Augsburger Religionsfrieden bis zum grofsen Krieg im wesentlichen das Merkmal des Absterbens, so lassen sich doch Keime einer neuen Zeit nicht verkennen. All diese Kleinarbeit war doch im Streben nach einer besseren Zukunft letztlich geschehen, und etwa seit 1585 oder 1590 regen sichtbar sich Kräfte, die wieder auf eine Weiterentwicklung hoffen lassen. Ein frischer und erfrischender Hauch dringt von Westen her in die evangelische Kleinstaaterei; es ist der heroische Hauch des Calvinismus der Niederlande, der Friedrich V. von der Pfalz schliefslich an die Spitze der Protestanten treten liefs. Zugleich wird die hohe Geisteskultur Hollands ein erfrischender Quell für die protestantische Jugend Deutschlands. Der nordische Barock hatte sich in den Niederlanden zuerst ausgebildet, die junge Generation, etwa zu Anfang des Krieges geboren, steht schon unter seinem Einfluls.

Geschwinder noch und mit gröfserer Stofskraft braust von Süden ein heifser Wind herbei, rüttelt zur Tat auf. Die

[1]) Vgl. Otto Hintze, Historische u. politische Aufsätze, Bd. 1, S. 7—14 (Berlin, o. J.)

Jesuiten sind es, die der zerfallenden Kirche neuen Halt, festen Zusammenschluſs gegeben hatten. Nach einer Zeit vorsichtigen Anknüpfens an heimische, also gotische Tradition hatten sie allmählich ihre ganze Art wie ihren Baustil den deutschen Landschaften angeglichen, und waren auf dem Wege zu einem süddeutschen Barock, der nicht nur ein Stil der gesamten Architektur, sondern des Geisteslebens überhaupt geworden ist. Das ganze Denken, Fühlen und Streben des Volkes, zunächst der katholisch gebliebenen Reste, zogen sie in ihre Bahnen. Rasch aber drangen sie weiter, unterstützt von der jüngeren Linie der Habsburger. Um die Jahrhundertwende schon drang der Hilferuf der vergewaltigten Steiermärker nach Schlesien hinüber, dem bald ein gleiches Schicksal zu drohen begann. Ferdinand unterstützte in seinen Gebieten den Orden offen, ungeachtet der Privilegien der protestantischen Stände. Über dem ganzen Lande lag bange Schwüle, der Zündstoff war aufgehäuft; woher der Funke schliefslich kam, ist ohne Belang. Aber dennoch, man hörte den Krieg nahen, eine krampfhafte Starre liefs nicht zu umfassenden Rüstungen kommen; dazu trat die allgemeine Finanznot. Der Krieg mufste den Zusammenbruch des noch reich und stattlich aussehenden, aber innerlich morschen Baues mit sich bringen.

Theaterverhältnisse.

Das war wahrlich keine frohe Zeit, in die 1616 Andreas Gryphius hineingeboren wurde, und als Mann wenigstens hat er seine Jugend stets als eine schwere und drangsalvolle geschildert. Allerdings wufste die Zeit nicht mit dieser Klarheit um sich selbst, am allerwenigsten die sich beständig — man möchte fast sagen berufsmäfsig — moralisch ereifernden Geistlichen. Reichtum war ja noch vorhanden, gelehrte Bildung stand neben den religiösen Fragen im Mittelpunkt des Interesses. Die Höfe liebten den Prunk; Feste mit allerlei Aufzügen und Maskeraden, mit Musik und Theaterspiel sind schon gebräuchlich. Während die gotische Tradition der Handwerker noch fortvegetierte und allerlei Spiele, geistliche wie Fastnachtsschwänke, aufgeführt wurden, machte die neue Zeit sich geltend in den durchaus nicht ärmlich erscheinenden Darstellungen der ersten Berufsschauspieler, der englischen Komödianten. In den

protestantischen Schulen war das gelegentliche Theaterspielen alte Tradition; sie überflügelnd stellen die Jesuiten ihre bestrickende Bühnenkunst in den Dienst der Mission. Theatereindrücke waren demnach für den Knaben Gryphius gar nicht ausgeschlossen, wenn auch das Theater in dem gesamten Geistesleben der Zeit nicht entfernt die Rolle spielte wie in der Periode nach dem Krieg.

2. Gryphius' Schulzeit in Glogau (1622—28).

Das Fehlen jeglicher Aufzeichnungen Gryphius' über die Tageseindrücke zwingt uns, an der Hand seiner Biographie nach Möglichkeiten zu suchen, die ihn mit irgendeinem dieser Bühnentypen zusammenbrachten; denn das ist das Schwierigste wie Interessanteste für eine solche Untersuchung, dafs jede dieser Arten einen besonderen Typus darstellt. Den biographischen Leitfaden entnehmen wir der einzigen Schrift, die detaillierte Angaben über Gryphius' Schulzeit enthält, dem 1665 nach des Dichters Tode erschienenen, „Andreae Gryphii Dissertationes Funebres . . . Auch nebenst seinem letzten Ehren-Gedächtnüfs und Lebens-Lauff" (Breslau 1666) angebundenen „Last- und Ehren- auch daher immerbleibende Dank- und Denk Seule ... von Baltzer Siegmund von Stosch ... 1665" [1]).

Auf S. 23f. berichtet nun unser Gewährsmann:

„Ob er nun zwar / seines Herrn Vaters im Jahre 1621. den 11. Jenner / noch ohne empfinden des grofsen Verlusts / zu zeitig beraubet war / hat es doch die Fr. Mutter an ihrer Sorgfalt nicht ermangeln lassen / auch bald ietzt erneueten Jahres (1622) den 29. Mertz in die offentliche Schule [zu Glogau] geschicket damit dieser gute Acker ohne Pflegung und Bauung nicht verwildern möchte. Welche Schul damals in gutem Ruhm und Flor gewesen / ja gleichsam ein Jahrmarckt guter Künste: von dannen leer wieder zu kommen einem schimpfflich geachtet war / als dadurch beydes des Orts und des Lehrers ansehen beschmitzet würde / wie Tullius von Athen geschrieben. Es lehreten aber damals darinnen die gelehrten und fleissigen Männer Hr. M. Johannes Faustus, Hr. M. Jacobus Rollius, Hr. M. Michael Ederus, nebenst anderen Collegen. Hier hat er die zarte Zeit rühmlich angewendet / und den ersten Grundstein / darauff er künfftig bauen sollen / mit höchstem Vergnügen der

[1]) In der Bibliographie von Victor Manheimer Nr. 63, ich benutze das Berliner Exemplar, das bei M. nicht erwähnt ist; es scheint 1906 angeschafft zu sein, vgl. Anhang 2.

lehrenden / geleget / wiewol ihn etliche zustossende Kranckheiten in seinem hurtigen Lauff nicht wenig gehemmet."

Dieser augenscheinlich auf Gryphius' eigenen Aufzeichnungen beruhende Bericht wird bestätigt durch die Resultate archivalischer Forschung[1]).

„Die evangelische Gemeinde besafs Kirche und Schule unangefochten von 1582—1628. Die Bürgerschaft gehörte fast ganz der neuen Lehre an und bewies die edelste Bereitwilligkeit, für das so schwer erkämpfte Gut der freien Religionsübung auch materielle Opfer zu bringen, die in diesen sonnigen Tagen des deutschen Städtetums vor dem Anbruch des 30jährigen Krieges auch nicht schwer werden konnten. Fällt in jenen Zeitabschnitt doch die gröfste Blüte Glogaus". Die Besoldung der vortrefflichen Lehrer war recht hoch. Rektor war 1617—28 M. Johann Faust; „M. Jacob Rolle genofs seinen weitverbreiteten Ruhm nicht nur als Poet, sondern auch als Pädagoge." „Dieses ganze reichgesegnete Schulleben ging zugrunde nach jener verhängnisvollen Oktobernacht des Jahres 1628, wo die Liechtensteiner Dragoner in die friedliche Stadt drangen und durch gewaltsame Unterdrückung die Herrschaft der Gegenreformation aufzurichten begannen. Gleich den Geistlichen mufsten auch die Lehrer der evangelischen Schule, darunter der Konrektor Rolle, den Wanderstab ergreifen und ins Elend ziehen"[2]). Das waren alles zwar etwas stürmische, doch „friedliche" Bekehrungsversuche. Gerade um des lieben Friedens willen hatten ja die lutherischen Landstände die tschechischen Glaubensgenossen und den kalvinistischen Winterkönig aufgegeben und 1621 den jämmerlichen Dresdener Akkord geschlossen. Dies ist bezeichnend für den Geist der Zeit. Schien der Augenblick ihrer Mattherzigkeit Recht zu geben und durch diese Demütigung das Schlimmste vom Lande abgewendet zu sein, so behandelte der Kaiser doch gar bald das Land als das, was es eigentlich war, als unterworfenes, und die Rekatholisierung wurde mit immer handgreiflicheren Mitteln betrieben. Zuerst wurde der evangelischen Gemeinde zu Glatz

[1]) Friedr. Muth, Geschichte des kgl. evang. Gymnasiums zu Glogau, Festschrift z. 200jähr. Jubelfeier am 1. November 1908, S. 4.

[2]) Muth, S. 5.

1624 Pfarrer und Kirche genommen, und nun traf Glogau der vernichtende Schlag [1]).

Die Kunde vom dänisch-sächsischen Krieg, von den Taten Tillys, Wallensteins und Mansfelds dürfte wohl bis zu dem Knaben gedrungen sein, aber nun stand er leibhaftig in Kriegsdrangsal und Glaubensverfolgung mitten inne. Seine Mutter hatte er vor kurzem erst verloren, aber sein Stiefvater hatte eine Pfarrstelle in dem polnischen Grenzort Driebitz erlangt. Dort war Frieden und Ruhe für die Ausbildung des Knaben.

„Im 28. Jahr dieses noch schwebenden Seculi, zu Ende des Wintermonats [2]) / hat ihn / cum titulis Hr. M. Ederus damahliger Pfarr zu Driebitz / als welcher seine liebe Fr. Mutter Anno 1622. d. 12. April. zur Ehe genommen / die aber eben dieses 28. Jahr den 21. Mertz / war der Tag S. Benedicti, durch die Schwindsucht abgezehret / sanfft entschlaffen / und also den Seligen Hülff und Trostlofs verlassen / von Glogau aus zu sich beruffen / da er [3]) durch Anweisung seines Hn. Pflege-Vaters / und selbst eigenen Fleifs / sich in studien höher zu bringen gesuchet / in deme er denn wol sahe den Nutz der öffentlichen Unterweisung / und aus dem Quintiliano gelernet hatte / non esse in rebus humanis Eloquentiam, si tantum cum singulis loqueremur / . . .: bemühete er sich auch dieses einsamen Studirens zu entreissen / und wolte unter vielen erlernen / was er unter vielen künfftig verrichten solte. Dannenhero hat Er sich im Grünen Donnerstage des 31. Jahres nach Görlitz erhoben / in willens dorte nebenst andern sich fruchtbarlich zu erbauen“ [4]).

Das Görlitzer Gymnasium genofs damals unter der Leitung des Rektors Cüchler grofsen Ruf.

„Aber auch diese Hoffnung ist wegen der Martialischen Unruh zerschmoltzen / und hat er / da in gantz Deutschland alles verkehret uñ verheeret ward / auch hier keinen Raum in der Herberge funden. Also hat er sich wider seinen Willen wieder zurücke nach Rickersdorf zu seinem Hn. Bruder begeben müssen / von dannen hernach er sich nach Glogau gewendet“ (Stosch S. 25).

---

[1]) Heinrich Ziegler, Die Gegenreformation in Schlesien, S. 61; Schriften d. Ver. f. Reformationsgesch. Nr. 24 (Halle 1890), und Christian Trewlich, Allen u. jeden Evangel. Christen ... vorgestellt Loci communes Schlesischer gravaminum S. giij. (Breslau 1635).

[2]) Wintermonat, eigentlich Windmonat = November, vgl. Heyse, Deutsch. Wb. III, 1389, nicht Dezember, wie Gnerich, a. a. O., S. 110 schreibt.

[3]) Vgl. Anhang 3.

[4]) Stosch, S. 24f. Die Angabe 1631 ist ein Versehen Stoschs, für 25. 3. 1630, vgl. Manheimer S. 216, Palm, Lustsp. S. 592.

Die Wogen des 30jährigen Krieges brandeten aber unablässig über diese Stadt, zerrissen und sturmvoll ist die Schulgeschichte, und als am 24. Juni[1]) 1631

„die Stadt Glogau durch eine Feuersbrunst in die Asche geleget / hat er den Sommer über den Plutarchum und die Decades Livii mit genauem Fleisse durchgangen / und sich selbst von aller Anweiser Hülffe entblösset / aufspoliren müssen. Nach dem er nun seinen Zustand Hn. M. Edero durch eine Elegie entdecket / ist endlich der Rath dahin gediegen / sich der Fraustädtischen Schule zu bedienen / da er den 3. Brach-Monats[2]) von Hn. M. Jacobo Rollio, Scholæ Præside immatriculiret / und als ein Civis Scholasticus angenommen worden" (Stosch S. 26).

Theatereindrücke.

Bei diesem wichtigen Einschnitt in Gryphius' Jugendgeschichte dürfen wir wohl einen Augenblick verweilen und uns nach den Theatereindrücken fragen, die er nach dem ihm zugemessenen Anteil an der damaligen Kultur gehabt haben kann.

Am nächsten liegen Aufführungen des protestantischen Gymnasiums während der sieben ruhigen Jahre seines Glogauer Schulbesuches; denn der Methode Trotzendorfs gemäfs fanden an allen protestantischen Gymnasien Schlesiens die Schüleraufführungen eifrige Pflege. Dafs in Bunzlau und Senftleben bis 1627 regelmäfsig Schuldramen aufgeführt wurden, wissen wir aus dem Leben von Martin Opitz[3]). Nun sind zwar keine Nachrichten über Schulakte bisher ans Licht gefördert worden[4]), doch sind sie wegen ihrer Festlegung in den Schulordnungen als selbstverständlich anzusehen, zumal das Gymnasium im Prorektor Jakob Rolle einen „Poeten" besafs, dessen Tätigkeit für die Fraustädter Schulbühne einen Rückschlufs auf diese Zeit zuläfst. Von der Kärglichkeit der Ausstattung des 16. Jahrhunderts war man im allgemeinen schon abgekommen, hauptsächlich durch die Konkurrenz des Theaters der Jesuiten.

---

[1]) „Tag Johannis des Täufers", Gryphius, Fewrige Freystadt S. 54, vgl. Gnerich S. 111.

[2]) Juni! nicht Juli wie bei Palm.

[3]) G. Witkowski, Einl. z. Ausgabe des Aristarch u. d. Deutsch. Poeterey, S. 2 (Leipzig 1888) und E. Wernicke, Chronik der Stadt Bunzlau, S. 286 (Bunzlau 1884).

[4]) Freundliche Mitteilung von Prof. Muth.

Nicht ausgeschlossen ist es, dafs Gryphius die eine oder andere Jesuitenkomödie in dem 1626 gegründeten katholischen Gymnasium mit angesehen hat[1]).

Es ist bekannt, in wie geschickter Weise die patres societatis Jesu die Aufführungen benutzten, Proselyten zu machen. Sie hatten vom Schuldrama der Protestanten nur zu gut gelernt, welch mächtige wuchtige Waffe die Aufführungen waren, welch tiefer Einfluſs sich durch sie auf Geist und Gemüt des Volkes ausüben läfst. So schufen sie ihr Drama, ein eigentümliches Mittelglied zwischen der italienischen Oper und der Hauptaktion der fahrenden Komödianten, und bald hatten sie das protestantische Schuldrama nicht nur überholt, sie zwangen es sogar, sich von dem gelehrten Boden fort mehr unter dem Volke anzusiedeln, wenn es nicht wirkungslos verkümmern wollte. Uns mögen die allerdings meist ästhetisch wertlosen Stücke der Jesuitenbühne äufserlich effekthascherisch, hohl und langweilig erscheinen; für ihre Zeit waren sie ein wichtiges Element der künstlerischen Tradition, ein Fortschritt zunächst in der Entwicklung der Bühne. Man darf mit Recht behaupten: „Rein theatergeschichtlich betrachtet halten sie das künstlerische Schauspiel bei aller Äufserlichkeit aufrecht“[2]). Gerade, weil in den Jesuitendramen die theatralischen Momente so gänzlich die literarischen überwuchern, gerade deshalb müssen sie für unsere Betrachtung von besonderer Wichtigkeit sein, zumal ja Gryphius' Bekanntschaft mit den Dichtern des Ordens, den Lyrikern, vor allem aber mit dem Dramatiker Causin, oft genug bewiesen worden ist.

Nach vorsichtigem Anknüpfen an die mittelalterliche Tradition der Mysterien hatten die patres diese mählich fortgebildet. Das Wichtigste aber war, dafs sie das Publikum in ihre Schulaufführungen hineingezogen hatten[3]). Wie in Glogau die Verhältnisse lagen, wird der protestantische Rat dem Orden wohl kaum die Erlaubnis zu Mirakelspielen im Freien gegeben

[1]) Vgl. O. Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Progr. d. kgl. kathol. Gymn. zu Glogau, 1905.

[2]) Anz. f. d. A. 23, S. 281.

[3]) Vgl. W. Flemming, Das Theater der Jesuiten (Halle, Max Niemeyer), unter der Presse.

haben, vielmehr werden die Jesuiten mit internen Aufführungen zu wirken versucht haben. Die Saalbühne jedoch hatten sie aus Italien mitgebracht. Noch hat zwar die grofse Blüteperiode des Ordenstheaters nicht begonnen, doch der Bühnentypus steht fest: die wandelbare Illusionsbühne. Sie ist jetzt vollständig vom Publikum abgeschlossen, besitzt bemalte Schlufsprospekte und Seitendekorationen, sowie den notwendig dazugehörigen vorderen Vorhang. Es ist das Vorstadium der barocken Kulissenbühne. Da es sich eben um eine Entwicklungs- und Vorbereitungszeit handelt, so mag die Ausstattung im ganzen noch einfacher gewesen sein. Doch die Effekte der Stücke aus dieser Zeit verlangen eine immerhin beträchtliche Ausstattung. Alle Künste steuern ihr Teil bei: Musik und Feuerwerkerei, Tanz und Architektur. Wie solche wohldurchdachte und geschickt vorbereitete Aufführung die Sinne umnebeln konnte, die Nerven knetete, das zeigt sich schon in der Münchener Vorblüte zu Beginn des 17. Jahrhunderts[1]). Wie mufste die Möglichkeit einer so beweglichen Bühne mit ihren Aufzügen und Effekten auf ein Knabengemüt wirken! Denn abgesehen von etwaigen sehr seltenen Aufführungen der eben auch in Deutschland an den Höfen modern werdenden Opern — die für Gryphius zu dieser Zeit noch nicht in Betracht kommen — repräsentiert das Jesuitentheater den fortgeschrittensten Typus der Zeit. War man auf protestantischer Seite sehr auf der Höhe der Zeitkultur, so suchte man es ihm ähnlich zu machen. Die überlegene Bühne ist zweifelsohne die der Jesuiten.

Das wufsten die patres sehr wohl und verstanden es reichlich auszunutzen. Bei der Zulassung zu den theatralischen Darbietungen verfuhren sie durchaus nicht engherzig, im Gegenteil legten sie Wert darauf, die Kunst ihrer Schüler auch vor Protestanten zu zeigen. Diese ihrerseits waren nicht so ängstlich fernzubleiben, wie überhaupt zu jener Zeit die Scheidung sich noch nicht gar so streng vollzogen hatte. Selbst der glaubenseifrige und feste Rist rühmt die „Herren Patribus der

---

[1]) Vgl. die Schilderung der Aufführung von Biedermanns Cenodoxus bei Karl v. Reinhardstöttner im Jahrb. f. Münch. Gesch., Bd. 3, S. 53 (München 1889): Zur Geschichte des Jesuitendramas in München.

Societät Jesu . . . in dieser nützlichen Übung unübertrefflich . . . erfahren“ [1]). Auf solche Weise soll, wie die Legende geht, noch in dem jungen Velten das Theaterblut erregt worden sein. Auch auf dem „Collegium Caesareum Regiumque Societatis Jesu Glogoviae Maioris wurde das Schuldrama mit ganz besonderem Eifer gepflegt“ [2]). Es mag da wohl in den letzten zwei Jahren vor der Schliefsung des protestantischen Gymnasiums ein theatralischer Wettkampf geherrscht haben. Zudem wird berichtet [3]), „dafs die evangelischen ‚Schulbedienten‘ gleich der katholischen Jugend ‚mit dem Stern zu Neujahr gingen‘, d. h. eine Art Weihnachts- oder Dreikönigsspiel von Haus zu Haus gehend aufführten“ [4]). Es ist mit grofser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dafs der kleine Andreas auch dabei gewesen ist. Wir müssen also zum wenigsten die Möglichkeit offen lassen, dafs Gryphius bereits in Glogau erste Eindrücke der Jesuitenbühne erhielt. Es ist daher bedauerlich, dafs sich wegen der verheerenden Brände keine Nachrichten vor 1657 erhalten haben, die uns genauere Kenntnis über diese Fragen vermitteln könnten [5]).

Ob der Knabe schon in Schlesien Darbietungen von Wandertruppen beigewohnt haben mag, läfst sich aus Mangel jeglicher Lokalforschung nicht entscheiden. Jedenfalls kann man diese Frage keineswegs mit einem apodiktischen Nein abtun [6]). Für die Kriegszeit seit 1628 ist es unwahrscheinlich, doch kann sehr wohl der Wohlstand Glogaus vor den Dragonaden die eine oder andere Truppe angelockt haben [7]). Die berühmteste Truppe der Zeit, die Brownsche, spielte im

[1]) Alleredelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter . . . von dem Rüstigen, S. 176 (Hamburg 1666).

[2]) Warnatsch, S. 16.

[3]) Warnatsch, S. 34.

[4]) Diesen Brauch hat auch Lessing noch gekannt, Minna v. Barnhelm I. Akt, 12. Szene, Lachmann-Muncker, Bd. 2, S. 186; vgl. Anhang 4.

[5]) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Warnatsch.

[6]) Wie das Haake im Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. Bd. 103 (1899) S. 25, ohne den geringsten Grund anzuführen, getan hat.

[7]) Vgl. Creizenach, Schauspiele der engl. Kom. (Kürschners Deutsche National-Literatur Bd. 23, S. XI), und vgl. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel in Deutschland (Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 18. Hamburg und Leipzig 1903).

Winter 1619/20 in Prag; sie tauchte wieder im März 1626 in Köln auf und spielte zur Ostermesse in Frankfurt. Vom 1. Juni bis 1. Dezember veranstaltete sie „eine Reihe von denkwürdigen Vorstellungen in Dresden". „Im April 1627 finden wir Schauspieler dieser Truppe zur Feier der Vermählung der sächsischen Prinzessin Sophie in Torgau". Bei solchen Querzügen der Truppen bleibt es doch immerhin zu bedenken, ob nicht die Kunst der „Engelländer" schon in Schlesien in den Gesichtskreis Gryphius' getreten war.

Damit sind aber noch nicht alle Möglichkeiten theatralischer Eindrücke, die Gryphius' schlesische Jugendzeit belebt haben könnten, erschöpft. Ist es zwar ausgeschlossen, dafs der Knabe geistlichen Spielen beigewohnt haben kann, so könnte er doch Aufführungen von Fastnachtsspielen durch Handwerker mit erlebt haben. Auch Rist hat ja in seiner ungefähr gleichzeitigen Jugend die Darbietungen „solcher närrischer Komödianten und ihrer hahsierlichen Auffzüge"[1]) mit angesehen. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich solche wandernden Handwerkerbanden der Art der englischen Komödianten anzugleichen bemüht, spielten auch in geschlossenen Räumen wie etwa bereits 1587 in Schmalkalden[2]). Diese gediegene Art war wohl stets selten und verliert sich bald ganz. Armselige Vagabunden sind es, ganz im Gegensatz zu den oft vornehmen englischen Truppen, die durch niedrigste Komik bei den unteren Schichten ein wenig zu verdienen suchen. Wir dürfen jedoch nicht übersehen: Gryphius hat ein gewisses Interesse an ihrer ruppigen Art gefunden; ebenfalls ahmte Christian Weise, der nie unzeitgemäfse Stoffe wählte, Gryphius' „Peter Squentz" in seinem „Tobias und die Schwalbe" nach, und auch Rists Berichte beweisen, dafs jene Art noch lange nicht ausgestorben war. Abgesehen von der ungeschlachten Komik können solche Aufführungen Gryphius keine Anregungen geliefert haben, zumal nicht für die Fortbildung seiner Bühnenvorstellung.

[1]) Alleredelste Belustigung, Vorbericht S. 13.

[2]) Zeitschrift d. Vereins f. Henneberger Gesch. u. Landesk. S. 1—30 (3. Heft, 1880). Damit soll für dieses frühe Datum kein Einflufs der engl. Kom. behauptet sein; denn in geschlossenem Raum spielte man auch schon vorher.

3. Gryphius in Fraustadt (1632—34).

So kam Andreas wohl nicht ohne Theatereindrücke 1632 nach Fraustadt, wo er als Rektor des Gymnasiums seinen einstigen Lehrer M. Jakob Rolle, den er den Epicharmus sui temporis celeberrimus nennt[1]), wiederfand. Das war ein trefflicher Schulmann, genofs auch als Poet einen Ruf und hatte seine Schule besonders bei dem schlesischen Adel in hohe Aufnahme gebracht. Das nahe Polen war in jener Zeit der Religionsverfolgungen eine Stätte der Freiheit; wer sich nicht in Niederschlesien der österreichischen Gewaltherrschaft beugen wollte, floh über die Grenze nach Polen. Viele dieser Flüchtlinge kamen nach Fraustadt. Der Zuzug war so bedeutend, dafs neue Häuser gebaut werden mufsten, und in ähnlichem Mafse stieg die Schülerzahl der Lateinschule[2]). Gryphius mufste sich hier wie auch in Danzig und Leiden später wohl durch Beaufsichtigung von Schulknaben das meiste zum Lebensunterhalt verdienen, also des Hauslehrers hartes Brot essen[3]).

„In dem ersten hospitio hat er zugleich die Auffsicht auff (tit.) Hn. Caspari Ottonis Med. D. Söhne gehabt: Hernach ist er zu Hn. Caspar Hoffmannen kommen / wie ungerne diesen Wechsel auch gedachter Hr. Doctor gesehen. Hier hat er herrliche Proben seines Fleifses und Wissenschafft sehen lassen: in einer öffentlichē Rede den Untergang Constantinopels vorgestellet / item, des weisesten unter den Königen Lob von der Catheder abgeredet."

Wir erfahren hier also authentisch, dafs dem Dichter die actus oratorii frühen Ruhm einbrachten, der noch gröfser wurde durch die ersten schauspielerischen Lorbeeren, die er auf der Fraustädter Schulbühne erntete. Friebe[4]) berichtet, dafs „die Fraustädter Schule bezüglich solcher Aufführungen hinter den Lateinschulen Deutschlands nicht zurückgeblieben ist und alle Wandelungen der Schulkomödie mitgemacht hat". Man legte sogar sehr grofsen Wert darauf, und es „wurden den Rektoren und Konrektoren in ihren Vokationen nicht nur die actus oratorii ans Herz gelegt, sondern aufserdem noch

[1]) Leubscher, S. 55.

[2]) Friebe, Geschichte der ehemaligen Lateinschulen Fraustadt, Programm (Fraustadt 1894), Beilage zum 46. Jahresbericht.

[3]) So berichtet Stosch, S. 26f.

[4]) a. a. O., S. 31, 32.

. . . den Rektoren die Pflege der actus comici zur Pflicht gemacht". Die Schule besafs einen vollständigen Theaterapparat, Kostüme, Versatzstücke u. a. Die Aufführungen fanden im Rathaussaale statt und wurden mehrere Tage hintereinander wiederholt. Da die Einübung der Stücke längere Zeit in Anspruch nahm und 30—40 Schüler mitwirkten, so wurde durch solche Aufführungen der Unterricht oft wochenlang lahmgelegt. Das erste Mal wird 1633 eines von dem Direktor Rolle verfafsten lateinischen Dramas Erwähnung getan, in welchem Andreas Gryphius die Hauptrolle spielte und

„durch seine Eloquentz sich dem Fraustädtischen Rath und Volcke werth und bekand gemacht" [1]).

Dazu kommt Stoschs Bericht (S. 26), dafs er

„den Aretinum, als Herr Rollius Aretæ Eugeniem Crameri [2]) unterhanden / dreymal vorgestellet / und vor andern den Preis erlanget."

Friebe [3]) erwähnt auch, dafs wieder 1719/31 die Aufführungen in besonderer Blüte standen — vorher waren sie vernachlässigt — und dafs man dem Rektor auf dem Rathause „ein neues Schultheater erbaute". Man kann das aber nur, wenn ein altes vorhanden war, über dessen Einrichtung sich leider nichts mehr ermitteln läfst. Die treffliche Schule in Fraustadt hat also dem Dichter nicht nur tüchtiges Wissen, sondern auch gründliche Kenntnis der Schulbühne, die für jene Zeit besonders hoch entwickelt zu sein scheint, natürlich nach dem Vorbild der Jesuiten, mitgegeben. Der Preis, den Gryphius damals erlangt hat, ist uns wohl noch erhalten in dem Exemplar der tragoediae sacrae des Jes. Nic. Caussinus, das die Breslauer Stadtbibliothek besitzt. Es trägt die bei Palm [4]) abgebildete Inschrift „Andreae Gryphii Musis sacer A 1634". Es ist bemerkenswert, dafs man in der streng lutherischen Stadt dem Knaben das Buch eines Jesuiten als Prämie gab, ein Zeichen, dafs in theatralibus kein grofser Unterschied der Konfessionen gefühlt wurde; aber für Gryphius ist es noch besonders dadurch

[1]) Stosch, S. 27.

[2]) Über Cramer: Bolte, ADB. 34, 603; Goedeke, II², 142; übersetzt von Joh. Sommer(um), Goed. II², 372.

[3]) a. a. O., S. 32.

[4]) Gryphius' Werke, Deutsche National-Literatur, Bd. 29, S. XVIII.

wichtig, aus so früher Zeit seine Bekanntschaft mit dem Jesuitendrama, dem Märtyrerdrama, bezeugt zu sehen. Auch mit der neulateinischen Dichtung Polens, vor allem mit der Poesie des polnischen Jesuiten Sarbiewski, dessen Lyricorum libri tres 1628 erschienen, wird er hier im polnischen Städtchen bekannt geworden sein, vielleicht auch schon mit Baldes Dichtungen[1]). Wir sehen Gryphius nämlich durchaus den typischen Entwicklungsgang eines begabten Jünglings jener Zeit durchmachen. Ebenso erzählt der brave Rist wohlgefällig von sich: „Wie ich noch ein Knabe war, habe ich meine Person vielmals auff den Schauplan dargestellet, welches auch hernach, wie ich schon eine geraume Zeit auff Universitäten oder hohen Schulen gelebet mehr denn einmahl geschehen; sondern habe auch die Feder angesetzet . . .“[2]).

Die Imitatio war ja der oberste Grundsatz alles Unterrichts: Gedichte wurden als Schulaufgaben gegeben, bei Feierlichkeiten deklamiert; sie sind die Vorstufen der actus comici. Gryphius folgt also durchaus einer Tradition, wenn er den Herodesstoff, der bei Protestanten wie Katholiken gleich beliebt war, zum Gegenstande seines ersten Epos wählt. Ursprünglich zum mindesten war diese „Geschwindleistung“ zum Weihnachtsfest 1633 entworfen. Da verwundert es auch nicht, wenn die meisten Züge sich als konventionell, dem Zeitgebrauch entnommen und ganz im Stile des Zeitgeschmackes erweisen[3]). Das soll keine Herabsetzung des Dichters sein, der sich auch in diesem ersten Versuch schon als mehr denn blofser Nachahmer enthüllt, vielmehr ist wichtig, dafs sein Lebensgang zu dieser Zeit dem üblichen entspricht, uns also das Recht zur Ergänzung des spärlichen biographischen Materials gibt. Wichtiger als seine lateinische Lyrik und Epik ist uns jedenfalls das dokumentarische Zeugnis über seine schauspielerischen Leistungen, die eine intime Kenntnis des szenischen Apparates — und zwar eines entwickelten — dieser Bühne verbürgen.

---

[1]) Über beider Einfluſs auf Gryphius vgl. Manheimer, a. a. O., S. 146 ff.; auch Lemcke, Von Opitz bis Gottsched, S. 186.

[2]) Alleredelste Belustigung, S. 131.

[3]) Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodesepen, S. 142, Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 2 (Leipzig 1906).

4. Die Danziger Zeit (1634—36).

„Im 16. Maj des 34. Jahres hat er der Fraustädtischen Schule öffentlich sein danckbares Vale abgeleget / von den Herren Praeceptoribus nochmals privatim, und denn von seinem Herren Stiff-Vater (!) Abscheid genommen. Darauff seine Reise nach Dantzig gerichtet / der Stad welche zugleich dem Phœbo und Mercurio geneigt ist / da er auch den 23. Brachmonats / als er zuvor auff dem Wasser hartes Ungewitter aufsgestanden / angelendet / und kurtz hernach [1]) sich bey (tit.) Hn. Johanne Botsacco S. S. Theol. D. auch des Gymnasii wolverordneten Rectore angegeben / und dem Albo Acroaterii Gedanensis einverleibet worden: bey deme er so angenehm / dafs er seines Hauses und Tisches bifs auff den 23. Augustmonats genossen / und dann einen unverschrenckten Zutrit zu ihme gefunden“ [2]).

Auch hier hatte Gryphius zu leiden unter der „orbitas matura“ und besonders der „paupertas misera“, wie es in Pirschers Leichenpredigt (S. 39) heifst. Wieder mufste er als Hauslehrer sich die Mittel zum Studieren erwerben, auch die Erklärung von „Annales Taciti“ [2]) wird wohl diesen Zweck verfolgt haben. Er habe auch [3])

„nicht nur durch fleissiges Anhören der Professoren an seiner Wissenschafft zugenommen / sondern auch durch gesuchte Bekandschafft und Conversation anderer gelehrter Leute ihme Ruhm und Nutzen erworben. Er fieng sich auch an durch Schrifften bekand zu machen / und übergab dem offenen Druck seinen erneueten Parnassum [4]). Den 16. Hornungs aber des 36. Jahres [5]) / ward er von Hn. Edero nach Hause beruffen / da er den 21. von Herren Botsacco, Crügero, Riccio und andern vornehmen Leuten günstigen Abscheid genommen / und den 30. in Fraustad vom Herren Edero damahligen Pastore Loci freundlich (!) empfangen worden: bey deme er auch verharret: bifs den 18. Augustmonats (cum titulis) Herr Doct. Schönborner [6]) ihn zu seinen Kindern / als einen Ephorum erfordert: wo ihme wenig respiration bey stets vergliederter Arbeit gelassen / welche doch nach seinem eigenem Bekäntnifs des Weltberühmten und hochgelehrten Mannes Conversation und unge-

---

[1]) 1634, 26. Juli, nach Leubscher, S. 57. Der Text bei L. ist die wörtliche Übersetzung aus Stosch.

[2]) Stosch, S. 28.

[3]) Stosch, S. 29f.

[4]) Parnassus suspice et Praeside Phoebo ... renovatus. Dantisci ... (1636) — 420 lateinische Hexameter, Manheimer, S. 225ff.

[5]) Anhang 5.

[6]) Vgl. Warnatschs Mitteilungen, a. a. O., S. 9—11 aus den Analecta Freystadiensia (S. 364,8) und seine feinsinnige Charakteristik Schönborns und dessen wahrscheinlichen Einfluss auf Gryphius.

meine Liberey; wie auch der Gottesfürchtigen Frauen Freundligkeit und Milde ihme sonderlich erleichtert und verzuckert."

Ein halbes Jahr, nachdem er im Schönbornschen Hause eingetroffen war, gab er sein erstes Gedichtbuch heraus: Andreae Gryphii Sonette[1]) 1637.

Noch in demselben Jahre erschien eine zweite deutsche Publikation von ihm, die ihm viel Unannehmlichkeiten machen sollte, in welche auch Schönborn hineingezogen wurde. Auf ihn hatten es die Angreifer vor allem abgesehen, denn er hatte sich durch sein schwächliches Hin- und Herschwanken zwischen den Parteien überall mifsliebig gemacht. Vielleicht war er gar der geistige Urheber der „Feurigen Freystadt" (1637), dem er ein breve et innoxium carmen vorgesetzt hatte[2]). Von der einzigen Tochter seines Gönners (vielleicht der Eugenie seiner Sonette)[3]) wurde Gryphius am 30. November 1637 als „poeta laureatus Caesareus" gekrönt. Doch schon nach drei Wochen (23. Juli 1637) starb Schönborn in den Armen seines Schützlings, der ihm vier Tage darauf jene ergreifende Trauerrede, den „Brunnendiskurs" (Fontanalia) hielt. Es war ein sehr harter Verlust für den 21jährigen Jüngling; denn in ihm hatte er ebensosehr einen leitenden, anregenden Freund wie einen uneigennützigen Gönner verloren.

Mit seinen beiden Zöglingen, die ihr ganzes Leben hindurch seine treuen Bewunderer blieben, sowie mit vier anderen jungen Adligen verliefs er in seiner alten Rolle als Informator im Mai 1637 Schlesien, das damals wieder unter dem kaiserlichen Religionsdruck besonders schwer zu leiden hatte[4]).

„Im Jahr 38. den 5. Brachmonats hat er abermal die Stadt Dantzig begrüsset / und seine Fontanalia dem Drucker vertrauet. Den 26. ist er nebenst seinen Geferten zu Schiffe gegangen / und die Reise nach Holland angetreten"[5]).

Das war aber nicht mehr der unerfahrene, aus einem

[1]) Abgedruckt bei Manheimer, S. 251—299.

[2]) Über dieses Büchlein cf. Manheimer, S. 231 f.

[3]) Manheimer, S. 183, 229.

[4]) Der Schlufs des Diploms lautet nach Leubscher, S. 60: Actum in Schonborneriano Meo, Feriis D. Andreae sacris, Seu Pridie Calend. Dezemb. Anno a partu Virginis MDCXXXVII.

[5]) Stosch, S. 30.

kleinen polnischen Städtchen stammende Jüngling. Dürfen wir annehmen, dafs der Umgang mit dem ähnlich denkenden Schönborn ihm innerlich viel gegeben hat, so hat ihn freilich Danzig zum erstenmal mit dem Treiben einer grofsen Stadt bekannt gemacht. Der ausgebreitete kaufmännische Verkehr brachte alljährlich Leute der verschiedensten Völker in die Mauern der von einem wohlweisen Rate aristokratisch regierten Republik. Mode wie Herkommen förderten gleichmäfsig die Liebe für wissenschaftliche Bestrebungen. Bibliotheken und Buchhandlungen boten reiche literarische Anregungen, die selbst einen Opitz zu dauerndem Aufenthalt bewogen und dem französischen Gesandten Ogier den Aufenthalt so lieb machten. Lebhafte Geselligkeit verband sich mit künstlerischem Interesse und Verständnis; und doch blieb bei allem Wohlstand und dem ausgedehnten Verkehr mit dem Auslande der Grundton des Lebens reichsbürgerlich deutsch. Wirtschaftlich waren alle Vorbedingungen einer reichen Kultur erfüllt, wenn schon nicht mehr so sehr der Seehandel als der Umschlag des polnischen Weizens, überhaupt der Handel mit dem polnischen Hinterlande die Quelle des Wohlstandes war. Malerischer Szenen war der Hafen voll, und sie mögen Gryphius wie Ogier manches Mal gefesselt haben[1]).

Diese günstigen Verhältnisse der Stadt, die zudem mit England in engen Handelsbeziehungen stand, liefsen sich die wandernden Schauspielertruppen natürlich nicht entgehen. Darum ist zum mindesten in diese Zeit die Bekanntschaft Gryphius' mit den englischen Komödianten zu setzen[2]). Diese sind denn auch schon 1591 bezeugt, und sie fanden entschieden Gegenliebe: das Drama der englischen Komödianten blühte in Danzig. Wie wir aus Mangel an Lokalforschung nichts Endgültiges über Gryphius' Berührung mit dem Drama der Wandertruppen in Schlesien sagen konnten, so sind auch für die zwei Jahre seines Danziger Aufenthaltes zufällig keine Aufführungen zu

---

[1]) Reiseeindrücke aus Danzig, Lübeck, Hamburg und Holland 1636. Nach dem neuentdeckten II. Teil von Charles Ogiers Gesandtschaftstagebuch; von Dr. Kurt Schottmüller. Zeitschr. d. Westpreufs. Gesch.-Ver. Heft 52 (Danzig 1910) S. 211f., S. 224—36 über die Geselligkeit.

[2]) Zuerst vermutet von Manheimer, S. 155.

belegen, trotz Boltes trefflichen und gründlichen Forschungen[1]). Daraus glaube ich aber keineswegs schliefsen zu müssen, dafs nun tatsächlich keine Truppe sich während der ganzen zwei Jahre dort hat blicken lassen. Auch Bolte (S. 63) betont die günstigen kulturellen und finanziellen Verhältnisse der „von verderblichem Kriegslärm wenig berührten Stadt gerade in diesen Jahren“ und hebt das „rege dichterische und künstlerische Treiben“ hervor[2]). Zudem ist ein Ratsbescheid überliefert, in dem[3]) den Bürgern erlaubt wird, sich bei dem Umbau der Fechtschule (1635) Logen bauen zu lassen. Das zeugt aber entschieden für den Wohlstand und die Theaterfreudigkeit der Bürger, denn die Fechtschule diente wie in so vielen Städten auch hier und zwar noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts als Theater. Von den Jahren 1629 und 1631 ist uns allerdings überliefert[4]), dafs der Rat selbst Aufführungen Einheimischer nicht zuliefs wegen der Kriegsläufte; aber seitdem drohte der Stadt keinerlei Gefahr mehr. Wie ein Hohn auf unsere Forschung klingt es, dafs erst vom August 1636, also ungefähr ein halbes Jahr nach Gryphius' Abreise, die Nachricht erhalten ist[5]), dafs „den August des Jahres hindurch . . . eine Gesellschaft englischer Komödianten“ spielte, die früher in König Sigismunds Diensten (Polen) gestanden, dann Holland, Dänemark, Holstein besucht hatte, auch in Königsberg aufgetreten war. Es ist eben lediglich ein Zufall, dafs uns von dem Aufenthalt der Truppe von Arens Ärschen eine Notiz erhalten ist. Wie vieles andere verloren gegangen, zeigt die Petition einer „englischen Kompagnie“ des Jahres 1643[6]). Sie „erinnert hier an die vor drei Jahren getane Vertröstung, da sie den Platz der Fechtschule nicht bekommen habe und sich auch vor fünf (?) Jahren unter anderer

[1]) Joh. Bolte, Gesch. d. Danz. Theat. im 16. u. 17. Jahrh. Theatergeschichtl. Forsch. 12, S. 63f. (Hamburg und Leipzig 1895).

[2]) Sehr aufschlufsreich handelt Theodor Hirsch in den Neuen Preufs. Prov.-Bl. VII, S. 21 58 (1849) über „Literarische und künstlerische Bestrebungen in Danzig während der Jahre 1630—40.“

[3]) Bolte, S. 61 2.

[4]) Bolte, S. 60.

[5]) Bolte, S. 63.

[6]) Bolte, S. 69 Anm.

Herrschaft habe behelfen müssen". Der abschlägige Bescheid von 1640 ist erhalten, aber nicht jener von 1638, und darin, dafs die Komödianten wiederkamen, mufs man doch den Beweis erblicken, dafs sich ihr Spiel in jenen Jahren rentiert hat; denn sie spielten, trotz der Ablehnung, nur eben nicht auf dem Boden der Stadt, sondern oft im benachbarten Schottland (d. h. unter anderer Herrschaft), das unter bischöflicher Gewalt stand. Wenn nun auch sämtliche Truppen 1634—36 abgewiesen wären, so sagt also selbst das noch nicht: Gryphius habe keine Gelegenheit gehabt, Vorstellungen der Wandertruppen beizuwohnen.

Auch für die Schulaufführungen ist die Überlieferung alles andere als lückenlos: so klafft zwischen 1601, 1648, 1669[1]) eine beträchtliche Lücke. Es zeigt sich wieder, dafs wir solche zufällig erhaltenen Nachrichten nur als einen Überrest der vielen Schulakte, als einen allerdings sehr wichtigen Einblick in den theatralischen Betrieb aufzufassen haben. Gerade die von einem Professor am Danziger Gymnasium, Joh. Raue, 1648 veranstaltete Aufführung eines „Dramas super originibus populi Romani" zeigt uns einen erstaunlich reichen Theaterapparat mit Kulissen und bemalten Hinterwänden, Vorhängen und Musik, wie man so leicht nicht vermutet hätte. Wir haben schon gesehen, welch wichtige Rolle die Schulaufführungen spielten, und das gymnasium academicum in Danzig war ja keine ärmliche Winkelschule. Zur vollkommenen Hochschule fehlte ihm nur das Recht, die Magisterwürde zu verleihen. Es erfreute sich berühmter Lehrer und bildete den Mittelpunkt von vielen wissenschaftlichen, zumal theologischen Bestrebungen[2]). Die protestantische Jugend der umliegenden Lande, des evangelisch-polnischen Adels und seit der schweren Kriegsbedrängnis ihrer Heimat auch die Schlesiens strömte in grofser Zahl in die Schule der vom Kriegslärm verschonten, anregungsreichen Stadt. Zur Bildung gehörte aber unzertrennlich die Vorbereitung auf das Wirken in der Öffentlichkeit durch Sicherheit auf der Schulbühne. Eine so blühende Schule in der reichen Stadt mit regem geistigem Leben konnte

[1]) Bolte, S. 30, 82 und 95.
[2]) Hirsch, S. 57/8.

gar nicht ohne Aufführungen bleiben[1]), die sicherlich nicht ohne ansehnliche Ausstattung vor sich gingen. Prunkvolle Dekorationen zu schaffen, natürlich im Stile der italienischen Barockbühne, dürfte nicht allzu schwer gewesen sein. Zu jener Zeit gerade (etwa von 1632—60) wirkte der tüchtige Adolph Boy als Stadtmaler in Danzig. Er war gemäfs dem Brauch der Zeit der künstlerische Leiter und Berater bei allen öffentlichen Festlichkeiten, arrangierte die Lustfeuerwerke und entwarf die Ehrenpforten, lieferte auch selbst die notwendigen Gemälde[2]). Auch Ogier[3]) erwähnt — ohne den Namen zu nennen — einen ziemlich berühmten, damals vom Kurfürsten nach Königsberg berufenen Maler. Wenn man bedenkt, dafs das Publikum der Schüleraufführungen, welches sich stets aus den tonangebenden Kreisen zusammensetzte, nicht nur im allgemeinen geistig interessiert, sondern auch so kunstgebildet und kunstverständig war, wie es Ogier schildert, und also gerade für die bildenden Künste feinen Sinn hatte, so ist es ganz selbstverständlich, dafs das Gymnasium ihnen zu genügen getrachtet haben wird, ganz so wie es 12 Jahre später der Aufführung unter Raue eine anspruchsvolle Ausstattung angedeihen liefs. Auch die Mitwirkung der Musik wird nicht vernachlässigt worden sein; denn der Kapellmeister Kaspar Förster, der auch mit Opitz in regem Verkehr stand, war ein Anhänger der neuen musikalischen Richtung im Sinne Heinrich Schützens.

Der ausgedehnte Buchhandel gab Gryphius Gelegenheit, mit den neuesten Erscheinungen auch ausländischer Literatur bekannt zu werden[4]). Von persönlichen Beziehungen zu zeitgenössischen Dichtern wissen wir nichts. Die Majorität der Bürgerschaft war streng lutherisch[5]), und da Gryphius bei dem Rektor Johann Botsack „einen unverschrenckten Zutrit“[6]) fand,

---

[1]) Ogier wohnte einer durch gute Musik eingeleiteten und beschlossenen Schulfeier am 14. Juni bei. S. 221.

[2]) Hirsch, a. a. O., S. 52; von G. Cuny, Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrh., ist nur erst ein Buch, Baugeschichtliches (Frankfurt a. M. 1910) erschienen.

[3]) a. a. O., S. 223, also im Jahr 1636.

[4]) Vgl. Ogier, S. 223.

[5]) Vgl. Ogier, S. 210f., 220.

[6]) Stosch, S. 28.

dessen „gantzes Leben ein steter Streit wider die Reformierten gewesen“ [1]), so wird er wohl die allgemeine Abneigung gegen die Calvinisten, die er ja noch im „Carl Stuart“ so deutlich zeigt, geteilt haben. Dieser Grund wird genügt haben, um den Jüngling gegen den zu den Reformierten abgefallenen Opitz einzunehmen. Eine persönliche Berührung beider scheint mir aber auch aus zeitlichen Gründen wenig wahrscheinlich, da Opitz gerade nur Januar—Februar 1636 in Danzig weilte, als Gryphius sich zur Heimkehr rüstete [2]). Der Glaubenseifer der Lutheraner in Danzig ging sogar soweit, dafs sie sich an die Jesuiten des polnischen Hofes um Unterstützung gegen ihre Gegner wandten [3]). Gryphius' Leben zeigt uns zudem (nicht ausschliefslich, doch am deutlichsten im „Carl Stuart“), dafs ihm die Jesuiten näher standen als seine kalvinistischen Glaubensverwandten. So hat es für uns kaum etwas Verwunderliches anzunehmen, dafs er womöglich auch ihren dramatischen Aufführungen im nahen Schottland [4]) beigewohnt hat, zumal sich häufig Protestanten zum Zuschauen bei den grofsen kirchlichen Feiern einfanden [5]).

Auch die Nähe des musenfreundlichen polnischen Hofes, zu dem die Stadt stets in den besten Beziehungen stand [6]), ist bedeutungsvoll. Wissen wir doch [7]), dafs dort bereits 1635 die Oper „Giuditta“ und die „Daphne“, 1637 auch ein Ballett aufgeführt wurden. Zwei Jahre früher hatte der lebensfrohe König Vladislav IV. von Polen selbst in einem Ballett im Hause des Bürgermeisters mitgetanzt [8]). Die Nachricht von der prunkvollen italienischen Oper wird gewifs in den künstlerisch angeregten Danziger Kreisen nicht unbeachtet geblieben sein, und es darf nicht vergessen werden, wie stark auch mündliche Kunde auf die Phantasie eines Dichters wirken kann. Dafs

---

[1]) Chr. Hartknoch, Preufs. Kirchenhistorie S. 822 (1686).

[2]) Stief, Schlesisches Labyrinth, S. 820 (Breslau 1737).

[3]) Hirsch, S. 35/36.

[4]) Belegbar z. B. 1618 = S. 51; 1623 = S. 57 bei Bolte.

[5]) Ogier, S. 214.

[6]) Bolte, S. 72; Ogier (S. 236f.) berichtet von der Fastnacht 1636 und vom Abschied des Königs.

[7]) Hirsch, S. 37.

[8]) Hirsch, S. 39f.

der König 1636 etwa seine Truppe mitgebracht habe, läfst sich nicht feststellen; wenigstens möchte man aus Anlafs seines Aufenthaltes in der Stadt eine Festaufführung des Gymnasiums nach damaligem Brauche annehmen. In der Tat wohnte der französische Gesandte Ogier[1]) am 14. Juni 1636 einer Schulfeier bei, die jedoch nur aus dem Vortrag eines Schülers de Polytropia, umrahmt von guter Musik, bestand. Die erste und zwar sehr frühe Opernaufführung in Danzig fand bei der Durchreise der Prinzessin Gonzaga zur Hochzeit nach Warschau im Jahre 1646 statt, über deren szenischen Pomp und wechselnde prächtige Dekoration Bolte[2]) berichtet: „die Bühnenmaschinerie, an der man 17 Wochen lang gearbeitet hatte, rührte gleichfalls von Italienern her".

Gryphius kam also durchaus nicht ohne Theatereindrücke nach Holland. Das Schuldrama, die Bühne der Wandertruppen und auch der Jesuiten war ihm vertraut, die italienische Prunkoper von fern in seinen Gesichtskreis getreten; — alles Anregungen, die nicht zu unterschätzen sind und ihn auf die grofsen Eindrücke seiner Reisen vorbereiteten.

Gryphius' psychische Disposition.

Hier dürfte die geeignete Stelle sein, einmal festzustellen, mit welcher psychischen Disposition sich Gryphius der bunten Mannigfaltigkeit der Welt gegenübergestellt sah. Diese Grundlagen einer Individualitätspsychologie brauchen wir unbedingt, um bei der Betrachtung der anregungsreichen Kulturkreise, in die der Dichter nunmehr tritt, das scharf herausarbeiten zu können, was auf ihn gemäfs seiner Eigenart den gröfsten Eindruck machen konnte. Die Gefahr, in allzu vage Spekulation zu verschweben, wird durch die stete Beziehung auf die Wirklichkeit, d. h. die in seinen Werken zu findenden tatsächlichen Eindrücke, verhindert. Leider sind diese aber in diesem Falle fast das einzige Material.

Die objektiven psychologischen Eigenschaften[3]) seines Stils geben uns die besten Aufschlüsse. Wohl in der meisten

[1]) Ogier, S. 221.

[2]) Bolte, S. 72.

[3]) Unter Zugrundelegung von E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 2: Stilistik (Halle 1911).

Menschen Vorstellungsschatz bilden die Vorstellungen des Gesichtssinnes den Grundstock. Es würde zu weit führen, das Gesamtwerk des Dichters von diesem Standpunkt aus zu betrachten, zumal die Art seiner Zeit und besonders seiner Vorbilder unbedingt zu kennen notwendig ist, um dagegen recht das ihm Eigene herauspräparieren zu können. Daher seien hier nur charakteristische Endergebnisse hervorgehoben.

Die Lichtempfindlichkeit ist für Gryphius' Wesensart recht bezeichnend. Für das stechend Grelle, den blendenden Strahl aus dunklem Wolkenrifs, hat er eine gewisse Vorliebe; man denke nur an die Malerei der Zeit, die gern Sonnenstrahlen hinter einer deckenden Wolke nach den Seiten hervorschiefsen läfst. Er scheut sich nicht, des Scheiterhaufens Flammen vorzuschreiben („Catharina", Akt 5 Szene 2), und der Blitz ist ein beliebtes Requisit und eine oft gebrauchte Metapher. Solche Kolophoniumeffekte sind recht im Sinne der Zeit, beliebt auf den Bühnen der Oper, der Jesuiten und der Wandertruppen; den ruhigen Glanz des sonnenüberflossenen Mittags kennt er nicht. Blitzen, strahlen, funkeln sind beliebte Epitheta. — Wer den 4. Akt des „Cardenio" zu schreiben vermochte, war nicht nur ein bedeutender Dichter, sondern ein durchaus malerisch schauender Mensch. Der Lustgarten, der sich unter Donner und Blitz jäh in eine schaurige Einöde verwandelt[1]), der Kirchhof in fahler Mondbeleuchtung, vor allem aber das rembrandtisch gesehene Bild des dämmerigen Kirchengewölbes mit der fahlen Ampel und dem seitlichen Lichtschimmer aus der Gruft, dazu des Marzellus *„entseelte Leich, | Gelehnt an diese Mauer, von Fäule blau und bleich!"* [2]) Auch die *„bleiche Cynthia"* weifs der Dichter wirkungsvoll zu verwenden[3]). Eindrucksvoll ist die Schilderung des Tagesanbruchs in der „Catharina von Georgien"[4]). Hier finden wir ein ziemlich farbenreiches Gemälde mit dem Ausblick auf Felder und Wälder. Ganz besonders bezeichnend ist das Epitheton der Nacht. *Braun* nennt sie Gryphius[5]). Uns klingt das ganz

[1]) „Cardenio", Trsp. S. 310.
[2]) Ebenda S. 323, v. 331/2.
[3]) z. B. Celindens Monolog im 2. Akt, S. 289 f.
[4]) I, 3, Trsp. S. 155.
[5]) Pap. 5. Akt, v. 248, Trsp. S. 608.

ungewohnt; wie sollte die Nacht anders als schwarz sein? Das aber ist ohne Frage eine Trägheit, der Einfluſs des „papiernen Stils“. Also hat Gryphius die Nacht braun gesehen? Gewiſs, aber die Malerei, die Beschäftigung mit ihr lehrt den Menschen auf solche Feinheiten achten. In diesem Fall ist der Zusammenhang mit der Malerei evident! Es ist geradezu ein Datierungsmittel: das Braunsehen der alten Holländer; man denke auch an Rembrandt! Von den übrigen Farben, die zumeist an Blumen und Edelsteine gebunden sind, bevorzugt sein cholerisches Temperament durchaus das erregende Rot. Hiermit hängt auch das vielverwendete *Blut* zusammen, auf das wir noch zu sprechen kommen. Rot und braun sind also seine beiden Lieblingsfarben, zu denen sich noch das Gold gesellt, während bei Vondel eine Vorliebe für das reiche, stimmungsvolle, blaugraue Dämmern der holländischen Atmosphäre vorzuwiegen scheint.

Einem Claude Lorrain, der das Braune im Ton seiner Frühbilder (ca. 1630) überwindet, vermöchte Gryphius wohl nicht zu folgen, auch nicht in der Vorliebe für den weiten Horizont jener Bilder. Seinem Naturell entspricht das Gigantische, die heroische Landschaft der Zeit mit den unmöglich schroffen Klippen, die enge, hochgetürmte Landschaft eines Ruysdael, nicht die weite, flache eines Hobbema. Einen anderen Zug in seinem Wesen, der etwas niederdeutsch trauliches hat, zeigen uns seine Komödien. An Callot, vor allem aber an Wouwermann, Ostade, auch an Gerard Dou erinnern sie, nicht nur in der Dimension des Genrebildes oder im Stoff, auch in der Intensität. Bewegung, Schwung, Pathos ist alles bei ihm: der Tod dieses Vollblütigen, sein Gesicht, sein Stil, alles stimmt überein. Man fühlt sich unwillkürlich an die sechzehn mächtig aufgerollten Voluten von Longhenas imposanter Kirche Santa Maria della salute in Venedig erinnert, die den Eingang zum Canale grande so eindruckvoll beherrscht. Die groſse Gebärde, wie etwa in Rembrandts Auferweckung des Lazarus, sie ist auch ganz entsprechend dem Wesen und der Weltanschauung des Andreas Gryphius.

Lange nicht so entwickelt wie etwa bei den Pegnitzschäfern ist des Dichters Gehörssinn. Bezeichnend ist, daſs

die Korrekturen seiner Gedichte nicht vom Standpunkt der Klangschönheit, sondern aus grammatischen und ähnlichen Gesichtspunkten geschahen. Donner, Feldgeschrei, Trompetenlärm, das entspricht seiner — ich möchte sagen — dynamischen Natur. Vereinzelt gebraucht er auch stimmungmalend einen *„sanften Westen-Wind, | der durch die Sträucher rauscht“* [1]).

„Die Erden stinkt mich an“ [2]) sei als typisches Beispiel genannt; Hofmannswaldaus Ambra und sonstiger erotisch reizender Parfümduft liegt Gryphius fern. Auch bei den Geschmacksempfindungen findet sich das Herbe, Bittere besonders gern betont. Ganz logisch schliefst sich uns sein Charakterbild durch die Bevorzugung des Harten, Scharfen, Eckigen, sowie des Heifsen, Versengenden.

Höchst beachtenswert ist die Benutzung des Blutes als dienenden Inhalts. Was bei den Banden rohester Requisitennaturalismus war, wird hier richtiger Ausdruck der Persönlichkeit, das Rot, das warme Rieseln aus Wunden, ja der eigenartige Geruch und Geschmack, das alles verbindet sich zusammen zu einem Blutgefühl, wie wir es ähnlich auch bei Otway und in Hugo von Hofmannsthals Electra finden.

Wir kommen also zu dem Resultat, in Gryphius eine vorwiegend visuell veranlagte Natur zu sehen, die alles Grofse, Gewaltige, Erregte und Erregende, selbst der Theatereffekt anzog. In den Gedichten auf seinen römischen Aufenthalt spricht er stets vom *„schauen“*, von *„Bildern, Palästen“* und Gemmen und offenbart darin, wie zu erwarten war, ein starkes visuelles Gedächtnis, das sich auch bei der Konzeption des „Leo Armenius“ bemerkbar macht. Schon in seiner Jugendzeit im Deutschland des 30jährigen Krieges hatte er wahrlich genug zu sehen bekommen, viel Gewalttätiges, Schreckliches. Das hat tief auf den von Natur Schwerblütigen eingewirkt, aber der Krieg — sein ganzes Leben war ja ein Kampf — hat ihn zum Helden geschmiedet. Der schwere, gehaltene Ton, das tiefe Ernst, das die Grundstimmung des Barock kennzeichnet [3]), ist auch in des Dichters Wesen entscheidend. Die

[1]) „Cardenio und Celinde“, Trsp. S. 319, v. 203 f.
[2]) Ebendort, Trsp. S. 290, v. 45.
[3]) Wölfflin, a. a. O., S. 60 ff.

schweren Schicksale seiner Jünglingszeit mufsten so bei seiner Anlage auf ihn wirken. Die heftige Empfindung, deren Ausdruck in der Bewegung gehemmt, das Wollen, das von den Umständen zu Boden gerungen wird, das sind nicht nur Charakteristika Gryphius', sondern des Barocks überhaupt. Mit dieser Seelenstimmung und -anlage kommt Andreas nun in das Land der Blüte barocker Kunst, in die Heimat Rembrandts.

Zweites Kapitel.

Die Lehrjahre in Holland (1638—44).

1. Die allgemeine kulturelle Lage.

Gryphius ist mit seinen Gefährten[1])

„den 18. Heumonats (Juli) bey Amsterdam aufsgestiegen / da Er / als in einer Stad / die mehr dem Pluto als den Musen gewidmet / nicht lange gerastet / sondern den 22. zu Leiden aufsgetreten,“

wo er am 26. vom Rektor L'Empereur immatrikuliert wurde[2]).

Stosch berichtet, dem Tagebuche des Dichters folgend, dafs er den

„Disputationibus beygewohnet / andere opponendo geübet / auch das sein Scire oder Wissen bezeugen wollen / und vom Jahr 39. bifs auffs 43. Jahr viel Collegia geöffnet / dadurch sich rühmlicher unterhalten / als Cleanthes (durch Wasserschöpffen) / wodurch er beym Studieren verharren können.[3])

Es zwang ihn also einfach die Not des Lebens, sich auf diese Weise sein Brot zu verdienen; man wird seine Tätigkeit eher als die eines Repetitors als eines Privatdozenten bezeichnen können, zumal sie ihm doch Geld einbrachte! Da werden ihm seine Beziehungen zum berühmten Claude Saumaire wohl nützlich gewesen sein, an den er sich enger als an Heinsius anschlofs. Viel mehr aber noch als ein Gelehrter, sei es auch der weiseste, konnte ihm das Leben geben, die reiche, blühende Kultur des Landes in dieser Epoche, die in der

[1]) Stosch, S. 30f.

[2]) Ebenso berichtet Leubscher, S. 61: „A. 1638 27. Junii Iter ad Batavos ingressus Noster est, et die XXII Jul. Lugdunum Batavorum salvus vidit, die XXVI a Constantino l'Empereur, Nobili Gallo, Rectore Magnifico Albo Academico inscriptus.“

[3]) Stosch, S. 31f.

holländischen Geschichte mit Recht das „goldene Zeitalter“ heifst.

In jener Zeit, da Deutschland zum Schauplatz des Kriegselends wurde, da die oberitalienischen Republiken seit der Entdeckung des Seeweges nach Indien immer rascher an Bedeutung verloren und Englands Aufschwung durch die Mifsregierung der Stuarts ins Stocken geriet, da schien nur ein einziges Land in ganz Europa den wahren Weg zu dauerndem Wohlstand erkannt zu haben [1]). Das waren die kleinen Niederlande, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt einer unerhörten Macht und wirtschaftlicher wie kultureller Blüte standen. Sie waren der erste wahrhaft moderne Staat deswegen, weil nicht, wie sonst in Europa, ein müfsiggehender Adel höchste gesellschaftliche Achtung genofs und in eigennütziger Weise zusammen mit dem Klerus regierte; nein, hier hatte man zuerst eingesehen, dafs die gewerbliche Entwicklung und die Ausbreitung gegenseitiger Handelsbeziehungen die einzig sichere Grundlage nationalen Wohlstandes sind. Der Kaufmann, der Reeder, der Handwerker und der Industrielle bildeten das Rückgrat des Gemeinwesens und die Träger der Kultur. Der schwererkämpften politischen Unabhängigkeit war bald Selbständigkeit auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens, der Kunst und Wissenschaft gefolgt.

Namen wie Heinsius, Gronovius, Barläus, Rutgersius, Salmasius und Gerard Vossius, den ein Vondel rühmt: „Al wat in boeken steekt, is in dat hoopd gevaren“, legen Zeugnis ab für die Blüte der Wissenschaft. Die junge 1575 gegründete Universität Leiden genofs Weltruhm wie ehedem jene zu Bologna. Wie später ein Aufenthalt in Paris, so war jetzt das Studium in Holland zur Vervollkommnung wissenschaftlicher und auch gesellschaftlicher Bildung Mode geworden. Welcher deutsche Dichter oder Literat jener Zeit ist nicht in Holland gewesen? Noch der junge Haller verdankte der Leidener Universität den Grund zu seinem immensen Wissen und eine hervorragend tüchtige Ausbildung in den Disziplinen der Medizin. Einen bedeutenden Vertreter dieser aufblühenden jungen Wissenschaft hat ja Rembrandts Pinsel in dem Gruppen-

[1]) Siehe Anhang 6.

bild der Anatomie des Professors Tulp festgehalten. 1640 promovierte Paul Fleming hier zum Dr. med.; auch Gryphius mufs sich gute Kenntnisse in der Anatomie erworben haben, sonst wäre nicht ihm die Sektion der wertvollen Mumie, die er vor grofser Versammlung in Breslau vornahm, übertragen worden.

Vorwärtsdringender Forschersinn, kühne Selbständigkeit des Gedankens gepaart mit durchdringender Schärfe entsprangen dem Gemüt eines Seemanns- und Kaufmannsvolkes, in dem sich der Protestantismus naturgemäfs, trotz des endlichen Übergewichts der Rechtgläubigen, länger als in anderen Landen seinen reformatorisch-fortschreitenden Grundzug erhielt. Nur auf so günstigem Boden konnte die Saat kritischer Wissenschaft gedeihen, die als notwendige Folge der Reformation den Protestantismus auf Gebiete übertrug, die bisher noch ganz mit Banden des Mittelalters gefesselt waren und es nach Roms Willen auch ewig bleiben sollten; nur in dem einzigen Holland mit seiner — nach unseren Begriffen zwar nur in beschränktem Mafse, doch immerhin gewährten und gewahrten — Denk- und Religionsfreiheit konnte ein Hugo Grotius die Grundgedanken einer kritischen Theologie und eines selbständigen Natur- und Staatsrechts fassen, konnte ein Descartes das System entwerfen, in dem sich die Neuzeit ihren ersten imponierenden philosophischen Ausdruck schuf[1]). Gerade in die Zeit von Gryphius' Aufenthalt fällt die Veröffentlichung jener revolutionierenden Hauptwerke, die sofort gewaltiges Aufsehen und schärfste Bekämpfung von seiten der Jesuiten wie auch der protestantischen Orthodoxen erregten. Diesen Fragen galt gewifs auch manch eine der Disputationen, die nach dem Vorbild der Humanisten und Jesuiten auf der Leidener Universität eifrig gepflegt wurden und sich gröfsten Interesses erfreuten. Nicht nur Gryphius zogen sie an, auch der gemeine Mann hörte gern dem öffentlichen Kampf der Gelehrten zu; und selbst einer Künstlernatur wie Rembrandt war, wie uns sein Schüler Hoogstraaten berichtet, von seiner Leidener Studienzeit her die

[1]) Auch Ogier (S. 263) unterläfst es nicht, in sein Reisetagebuch einzutragen, jedem sei es hier unbenommen, nach seinem Gefallen zu reden und zu schreiben.

Freude am Disputieren, am regen Wechselgespräch über theoretische Fragen mit seinen Ateliergenossen geblieben[1]). Bei solchen Wortgefechten kam es mehr auf die Kunst der Rede, auf blendende, pointierte Antworten an als auf tiefe, durchgebildete Gedanken, es ist mehr ein rhetorisch-künstlerisches Spiel, wie sich das in der für die Anschauung der Zeit charakteristischen Zusammenrückung Descartes' ausspricht: „... l'Eloquence a des forces et des beautez incomparables; .. la Poësie des delicatesses et des douceurs tres rauissantes"[2]). Verschnörkelt mutet uns heute diese scholastische Rhetorik an; wieviel ihr der Dramatiker Gryphius verdankt, zeigt seine Dialogführung, vor allem die berühmten Stichomythien.

Rembrandt war ein guter Kenner der Geschichte und schätzte diese Wissenschaft hoch. Noch wichtiger war jedoch für eine Zeit, die nur das Tyrannendrama kannte, dafs auch der Dramatiker ein genauer Geschichtskenner war. Es mutet noch wie ein Rest Mittelalter an, das auch eine Autorität zur Beglaubigung seiner Epen brauchte, wenn Gryphius oder Lohenstein wie all ihre Nachtreter viele gelehrte Anmerkungen mit Quellennachweisen zur Erklärung der durch solche Vergewaltigung des Ästhetischen sich notwendig einstellenden „dunklen Örter" ihren Dramen anfügen. Wenn schon Rembrandt Hoogstraaten auf seine Frage: Woraus kann man sehen, ob eine Geschichte gut dargestellt ist, antwortete: „Aus der Kenntnis der Geschichte", dann erkennt man Rists Anschauung als die typische der Zeit: „Wer Tragoedien schreiben will, mufs in Historien oder Geschichtbüchern so wol alten, als neuen, treflich sein beschlagen, er mufs die Welt- und Staats-Händel, als worin die eigentliche Politica bestehet, gründlich wissen, nicht aber allein wissen, sondern auch verstehen, denn in Tragoedien handelt man nicht von gemeinen Dingen, sondern von den aller wichtigsten Reichs- und Welt Händeln, da mufs der Poet wissen, wie einen Könige oder Fürsten zu muthe sey, so wol zu Krieges- als Friedens Zeiten, wie man Land und Leute regieren, bey dem Regiment sich erhalten, allen schädlichen

[1]) Vgl. S. 12, 14ff. in Valentiners Text zu Bodes Rembrandt.

[2]) Discours, in der kritischen Ausgabe der französischen Akademie, ed. Adam et Tannery, Bd. 6, S. 5, Z. 13/15.

Rahtschlägen steuren, was man für Griffe müsse gebrauchen, wenn man sich ins Regiment dringen, andere verjagen, ja wol gahr aus dem Wege räumen wolle, In Summa, die Regier-Kunst mufs er so fertig, als seine Muttersprache verstehen“ [1]).

Ähnlich dachte auch unser Gryphius, und er hat eifrig Geschichte studiert. Gerade Holland war damals auch in dieser Hinsicht führend. Hugo Grotius war nicht nur ein gewandter Diplomat, sondern genofs auch als eleganter patriotischer Geschichtschreiber verdienten Ruhm, und hier wie auf den anderen Gebieten war ihm das seltene Glück beschieden, dafs seine Anregungen auf fruchtbaren Boden fielen. Hooft war berühmt als Dramatiker; gröfseren Ruhm verdient er als einer der ersten modernen Geschichtschreiber. Gryphius hat ihn gekannt und geschätzt; zitiert er ihn doch in den „Kurtzen Anmerkungen über etliche dunkle Örter in seiner Catharina“ [2]): *„Perlen bedeuten bei den Traum-Auslegern Thränen . . Besiehe . . P. C. Host* (Druckfehler) *in der Lebensbeschreibung Heinrichs des Grofsen“*. Aufserdem wissen wir [3]), dafs er ein historisches Kolleg hielt, und der Tod rief ihn gerade ab, als er „moliebat quoque, quod ex Epistola ejus ad amicum constat, Historiam Bellorum Germanicorum“ [4]): überall tritt schon zu dieser Zeit deutlich hervor, dafs sich das Interesse der Leser überwiegend auf praktische Belehrung richtet. Die humanistische Freude am Wissen um des Wissens willen wird verdrängt; in dem Pragmatismus der Geschichtsauffassung enthüllt sich die beginnende rationalistische Weltanschauung.

Dasselbe zeigt sich in der Wertung des Altertums. Gryphius teilte ja mit Rembrandt die antiquarischen Interessen seiner Zeit; das erweisen die dem „Papinian“ vorgehefteten Köpfe der Hauptpersonen nach Gemmen aus seinem Besitz. Gerade im damaligen Holland hatte sich die bezeichnend neuzeitliche Wandlung des alten Humanismus zur Altertumswissenschaft vollzogen, wie es sich in den Gestalten der beiden Scaliger symbolisiert. Als Ideal jedoch verliert die Antike deswegen nicht.

---

[1]) Alleredelste Belustigung, S. 274 f.
[2]) Palm, Trsp. S. 253, I. Akt, Vers 332.
[3]) Stosch, S. 32.
[4]) Leubscher, S. 66/67.

Daher ist es nicht zu verwundern, dafs auch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die klassizistische und italisierende Kunstrichtung ihre Bedeutung erhielt. Zahlreiche Gebildete sahen in ihr das alleinige Heil der Kunst, und zahlreiche Künstler meinten nach wie vor, die wahre Weihe nur in Italien erhalten zu können. Jedoch die klare, nüchterne und besonnene Art, wie der Klassizismus in der Baukunst und der barock angehauchte Italismus in der Bildhauerei und in einer Richtung der Malerei aufgenommen und verarbeitet wurden, war holländisch genug, so dafs selbst der Klassizismus der Holländer in gewissem Sinne zu ihrer Nationalkunst des 17. Jahrhunderts gerechnet werden mufs[1]). Im Gegensatz zu dem üppigen Reichtum des Barock der Vlamen oder der durch die Jesuiten verbreiteten Art der Italiener verleugnet der holländische Klassizismus nicht die nationale spätgotische Grundlage, die daher ein Eindringen barocker Elemente gestattete. Dieses Charakteristikum gilt für die gesamte Kunst der Blütezeit, Architektur, Bildnerei wie auch für die Poesie. Seinen typischen Ausdruck hat dieser durch den Barock gemilderte Klassizismus in einem Werke des Grofsmeisters der Blütezeit der holländischen Baukunst gefunden, in Hendrik de Keyzers Stadthaus zu Delft[2]). Neben dem Klassizismus in den bildenden Künsten, der aber doch weit entfernt ist von dem unfruchtbaren Gelehrtentum der italienischen Akademiker kraft seines Zusammenhanges mit dem nationalen Boden, und der darum als wertvolles Korrektiv der allgemeinen Entwicklung förderlich wird, steht eine parallele Richtung auch in der Literatur, von der ganz dasselbe gilt. Hooft und Vondel waren mehr als akademische Nachahmer. Bedeutsam ist es, dafs gerade zur Zeit von Gryphius' Aufenthalt in Holland die Ablehnung des einseitigen Klassizismus auf der Bühne vor sich geht. Dafs selbst geschworene Humanisten wie Barläus von dem rohen Spektakelstück, dem „Aran en Titus" des Jan Vos begeistert waren, zeigt unverkennbar, wie dünn der antikische Firnis war, dafs selbst im Geistesleben der Gebildetsten sich noch kein volks- und lebensfremdes Ideal aus-

[1]) Vgl. auch Wörmann, Geschichte der Kunst, 3. Bd., S. 354 (Leipzig 1911).

[2]) Gurlitt, a. a. O., Bd. II, 1, 1. Buch S. 43.

gebildet hatte. Eine Kaufmannsaristokratie, die der rasch sich häufende Reichtum emporgetrieben, hatte trotz des Einflusses der Refugiés noch keine allmächtige Konvention ausgebildet. Die „Rustizität" der Sitten der Durchschnittsbevölkerung war noch entscheidend und mag darin den deutschen Verhältnissen nahe gestanden haben. Der Bruch mit Spanien und der südlichen Kultur bewahrte Holland vor einem Überflutetwerden von der dort erblühenden Barockkultur, gab ihm Ruhe und Sicherheit, aus nationalen Kräften selbständig ein eigenes Geistesleben zu erzeugen, dem der Einfluſs der Weltkultur der Zeit nur zu einem günstigen Korrektiv wurde.

So wurde der junge Gryphius sicherlich zu seinem Heil durch den tüchtigen und gesunden Geist im damaligen Holland vor einem öden Klassizismus als absolutem Vorbild bewahrt, mehr noch: in dem Deutschen, dem der Sinn für realistische Detailbeobachtung angeboren scheint, wurden wohl Gemütskräfte zur Entfaltung gebracht, die in den Drangsalen seiner Jugend verkümmert sein mochten. Das beste Gegengewicht gegen ein Entarten in „barocke" Phantastik, das urwüchsige Gemüt des Niederdeutschen prägt der holländischen Kunst jenen echt deutschen humorvollen Charakter auf, der sich in der Derbheit der Klucht (Posse) wie der Sittenmaler ausspricht. Die breitnasigen, plumpen Gestalten trunkener, raufender Bauern eines Adriaen von Ostade, dessen Stil gerade gegen 1640 sich voll entwickelt hat[1]), berührten sicherlich verwandte Seiten in dem Schöpfer eines „Peter Squentz", und Ostades Bauerntanz könnte geradezu den Schluſs der „Geliebten Dornrose" illustrieren.

Es möchte scheinen, als ob gerade der Aufenthalt zu Leyden auch in dieser Hinsicht fördernd auf Gryphius' Entwicklung eingewirkt hat. Auch in der feinen Gelehrtenstadt, dem „deutschen Athen", kam die Kunst direkt auf den Fremden zu, ganz ungesucht[2]). Zwar besaſs sie nicht mehr die Führung in der Malerei wie im 16. Jahrhundert, und ihre groſsen Söhne, auch Rembrandt schon, hatten zu jener Zeit ihre stille Heimat bereits verlassen. Ein Mann jedoch schuf in ihr, der stets zu

[1]) Wörmann, a. a. O., S. 370 ff.

[2]) Die fast gleichzeitige Schilderung Ogiers (S. 265) ist ebenso anschaulich wie begeistert.

den Lieblingsmeistern der Laien gehören wird: Gerard Dou, das Haupt der sittenbildlichen Klein- und Feinmaler. Mit gemütvoller, manchmal auch humoristischer Miene läfst er uns gern durch ein Fenster in eines Raumes Halbdunkel gucken, in dem Leute in behaglicher Stimmung lesen oder musizieren. Für den Schöpfer des ersten bürgerlichen Schauspiels in Deutschland, für manche nicht karrikierten Züge im „Horribilicribrifax" sind solche Jugendeindrücke doch recht beachtenswert.

Für den Jüngling, dessen gröfste Dichtung ein lateinisches Epos war, mufs der Aufenthalt in Leyden auch deswegen wichtig gewesen sein, weil man hier weit entfernt war von der Ausschliefslichkeit des Humanismus wie in Deutschland. Obgleich nämlich, wie Sorbière sagte, man in Leiden gewöhnt sei, die gelehrtesten Leute von Europa an der Universität zu haben, und die Philologie so tonangebend sei, dafs auch Kaufleute dort von Griechen und Lateinern redeten und die Handwerker selbst „quelque teinture" hätten, so war doch keine Spur von Fanatismus oder nur Dünkel des Klassizismus zu merken. Im Gegenteil: Humanisten wie Heinsius und Scriverius haben in ihrer Muttersprache gedichtet, und die offizielle Bibelübersetzung, die „Staatenbybel", wurde hier nach fast zehnjähriger Arbeit 1637 vollendet. Jedoch nicht nur die Wissenschaften blühten an der Universität; auch sonst war Gryphius reichlich Gelegenheit gegeben, seinen Blick zu weiten. Ogier (S. 265) hat der astronomische Sinn der Holländer und die reiche Ausstattung Leydens für diese Forschungen in Erstaunen versetzt, und Gryphius teilte das Interesse seiner Zeit durchaus. Wir wissen von einem geographischen Kolleg, das er dort hielt, und dürfen es wohl in Zusammenhang bringen mit dem Danziger Cluverius, der hier seit 1634 lehrte und die historische Länderkunde begründet hat. Interesse für Völkerkunde läfst sich Gryphius nicht absprechen. Die Produkte vieler fremder Völker und ihre Kunstschätze waren in vielen Sammlungen bei Liebhabern und Händlern in Amsterdam zu sehen. Den Malern[1]) boten sie beliebte Vorwürfe, und in Gryphius' Dichtungen finden wir sie wieder, wenn auch nicht mit solch prunkender

[1]) Man denke an Rembrandt, vgl. Carl Neumann, Rembrandt, S. 176f. (2. Aufl., Berlin und Stuttgart 1906).

Aufdringlichkeit geschildert wie bei dem ebenfalls lange in Holland lebenden Zesen. Allerlei Lustbarkeiten wird Gryphius, der nie ein finsterer Puritaner gewesen zu sein scheint, nicht haben entbehren brauchen und sie mit seinen reichen, jungen Pflegebefohlenen auch genützt haben.

Abgesehen von Studentenaufführungen, die sich von denen der Schulen nicht wesentlich unterscheiden, ist Gryphius zum mindesten jetzt mit den englischen Komödianten in Berührung gekommen. Ihre erste Spur reicht bis 1585 zurück[1]). Im 17. Jahrhundert mehren sich die fahrenden Schauspielerbanden bedeutend. Am liebsten bewegten sie sich in den nahe beisammen gelegenen Orten Haag und Leiden. Von Scheveningen, dem gewöhnlichen Landungsplatz der aus England kommenden Schiffe, führte der nächste Weg zum Haag, dessen Hof reichen Gewinn versprach. Daneben lockte die stark besuchte Hochschule von Leiden, deren schaulustiges Völkchen den Darstellern ihre Mühe wohl zu lohnen gewufst haben wird[2]). Da mag manche blutige Historie das Blut des jungen Dramatikers haben aufwallen lassen und seinen Blick auf die historischen Quellen des Nachbarvolkes gelenkt haben, die er bei der raschen Abfassung des „Carl Stuart“ schon vorher gekannt haben mufs. Auch die Possen der Engländer werden ihn lachen gemacht haben, und es ist doch auffällig, dafs bei ihm, der Dilettanten alter wie neuer Schule so lustig verhöhnen konnte, nie ein Hieb auf die Wandertruppen fällt, wie das in späterer Zeit sich so häufig findet. Auch solch Schweigen ist bemerkenswert. Die Greuelszenen seiner Tragödien und ihr dröhnendes Pathos reizten die Wandertruppen, ihn aufzuführen; sie spürten eben das Verwandte. Nun darf aber die karrikierte Schilderung der Leistungen elender Banden nicht als typisch für alle angesehen werden. Im Gegenteil: die Truppe, die vor dem verwöhnten Geschmack des Haag bestand, mufste bedeutende Qualitäten besitzen[3]). Aus diesem Grunde finden sich neben einheimischen gelegentlich auch französische und italienische Truppen dort ein.

[1]) F. v. Hellwald, Gesch. d. holl. Theaters, S. 7/8 (Rotterdam 1874).
[2]) Vgl. Busken-Huet, Rembrandts Heimat, Bd. 2, S. 224.
[3]) Siehe Anhang 7.

2. Amsterdam und die nationale Literatur.

Günstig hat die politische Entstehung der „vereinigten Provinzen“ auch darin auf die Entwicklung der Kultur gewirkt, dafs sie nicht wie im Süden an ein Zentrum gebunden war, sondern sich verästeln konnte. Utrecht und Harlem, Delft, Haag und Leiden werden gleichzeitig zu lebendigen und charakteristischen Mittelpunkten; der gröfste allerdings ist Amsterdam, die Weltstadt, in der sich die besten Kräfte Hollands sammelten[1]). Als Wahrzeichen nationalen Selbstbewufstseins, wirtschaftlicher und kultureller Blüte war hier ein Nationaltheater errichtet worden. Amsterdam war der Sitz der bedeutendsten Verleger und Druckereien, — erschienen dort doch auch die Jugendwerke unseres Dichters — war das Zentrum der literarischen und künstlerischen Bestrebungen. Rembrandts Ruhm stand in der Zeit von 1638—42 im Zenit, seine Werke aus den 40er Jahren übten die allgemeinste Wirkung aus. Gryphius kann und wird nicht in Leiden still gesessen haben als ein Bücherwurm; er hat auch an der Kunst der Zeit Anteil genommen, weifs auch von kleinen Ereignissen aus dem Kunstleben der Hauptstadt. Das beweist selbst das spröde Material seiner Gedichte. Sagt er doch einmal von einem (Porträt)maler[2]), *„der eines Menschen Gestalt zuvor in seinen Sinnen wol einfassen muss, ehe er denselbigen auf das Tuch entwerffen wil“*. Liest man die satirischen Verse[3]):

„Man kaufft ein halbes Brett, auf welchem kaum zu kennen,
Wo Albert Dürer[4]) steht. Lasst nur den Lukas nennen ...
... dem zahlen hundert Jahre
Für die berauchte Kunst viel tausend Gulden aus“,

so scheint es fast wie eine Erinnerung an Rembrandt, der durch den Preis von 1400 Gulden für 14 Kupfer des Lucas von Leiden damals Aufsehen erregt hatte. Mit Recht macht

[1]) Begeistert geschildert von Ogier, S. 259ff.

[2]) Lyrische Gedichte, S. 289, Vorrede zum 4. Buch der Oden (1652).

[3]) Lyrische Gedichte, S. 574, V. 21f., 26f.

[4]) Ogier, S. 263, berichtet, dafs er bei Joach. Wicquefort Handzeichnungen von Dürer gesehen; vgl. S. 259 über Bilderliebhaberei im allgemeinen. Über Lukas von Leiden vgl. Busken-Huet, Rembrandts Heimat, Bd. 1, Kap. 5.

Manheimer (S. 237) auch darauf aufmerksam, mit welch malerischem Auge der Dichter seine Kirchhofsbilder sah.

Recht tiefen Eindruck machte auf den jungen Schlesier natürlich die Literatur Hollands; und sie mufste ihm imponieren: Hooft hatte bereits alle seine Dramen veröffentlicht, der 50jährige Vondel hatte vier eigene Tragödien geschrieben (Het Pascha, Hierusalem verwoest, Palamedes, Gysbrecht van Aemstel) und aufserdem zwei von Seneca (Hecuba, Hippolytus) und den „Sophonpaneas" aus dem Lateinischen des Hugo Grotius übersetzt. Er stand in der Blüte seines Schaffens, die meisten seiner Meisterwerke fallen in die nächsten Jahre; es erschienen bereits 1639 die „Maegeden" und die „Gebroeders", 1640 „Joseph in Dothan" und „in Egypte", endlich 1641 „Peter en Pauwels". Durch ihn hatte Holland eine Dichtersprache erhalten. Sein Ruhm war unbestritten. Keine geringe Ehre war es, dafs mit seinem „Gysbrecht van Amstel" das neue Nationaltheater eingeweiht wurde, und selbst von den Vertretern des romantischen Dramas[1]) wird er als der König der Poeten bezeichnet und gegen seine Gegner verteidigt. Welch grofsen Eindruck Vondel, besonders als Dramatiker, auf unsern Dichter machte, wie gut er ihn kannte, zeigen die unwillkürlichen Reminiszenzen in den schnell verfafsten Stücken wie der „Geliebten Dornrose" und dem „Papinian"[2]). Bei den meisten seiner Tragödien läfst sich ein Werk Vondels als anregend aufweisen. In Leiden wird wohl die Übersetzung von Vondels „Gebroeders" entstanden sein; ob nun nach 1639, dem Erscheinungsjahre, oder[3]) nach der Aufführung 1641 wird sich kaum entscheiden lassen. Neben Vondel schrieb eine grofse Anzahl kleinerer Dichter, zunächst noch im klassizistischen Stile. Mit der Aufführung (30. September 1641) des „Aran en Titus" (der den Titus Andronikusstoff behandelt) erlebte Gryphius eine gewaltige Reaktion: die Neubelebung des fast erloschenen romantischen Dramas. Der Erfolg dieses blutigen Schauerdramas war aufserordentlich selbst bei den gelehrten Ver-

[1]) Jan Vos' Gedichte I, S. 797 (Amsterdam 1662/71).

[2]) Rocland Anthonie Kollewijn, Über den Einfluls des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. (Leipziger Diss. 1880.)

[3]) Manheimer, S. 157.

tretern[1]) der klassizistischen Richtung, Vondel nicht ausgenommen, dessen literarisches Schaffen aber selbst durch seine Freundschaft mit Jan Vos keine Veränderung erlitt. Das blutrünstige, roh zugehauene Spektakelstück des jungen Glasers hat aber deshalb so grofsen Eindruck gemacht, weil es die begreifliche Reaktion des Volksgeschmacks gegen den ihm unschmackhaften Klassizismus darstellte, und wir dürfen nicht übersehen, wie nahe sich diese Sorte von Tragödien „met Kunst und vliegwerk" und die Hauptaktionen der fahrenden Komödianten stehen. Nun darf man ja überhaupt nicht vergessen, dafs sich die gelehrten Dichter Hollands nicht so ablehnend dem englischen Theater gegenüber verhielten, wie doch der holländische Klassizismus nie so leer und steif wird wie in anderen Ländern[2]). Es war sicherlich hauptsächlich seine persönliche Eigenart, die Vondel vor Krafsheiten zurückschrecken liefs. Dagegen verkündete die herrschende Richtung der Literatur geradezu programmatisch die Theorie des Sehenlassens, der bewegten Handlung. Unter den Händen der kleineren Geister kamen da natürlich bald die Schattenseiten barocker Entfaltung, Prunk und Rhetorik, das Theatralische zum Vorschein. Es war das zunächst sicherlich eine gesunde Reaktion gegen den weichen, etwas verschwimmenden Lyrismus zumal der späteren Vondelschen Stücke. Aber der Mann des Bühnenhandwerks blieb Herrscher, wurde Tyrann. Vondel rückte durch seinen Übertritt dem Empfinden seines Volkes noch ferner. Den Tod selbst auf die Bühne zu bringen gegen die Regel der Antike, scheute man sich nun so wenig wie es die Jesuiten getan, deren der Oper abgesehenem Dekorationsaufwand man diesen Schauspielen mit Maschinentricks überhaupt sehr nahe kam. Im südlichen Barock verfällt seit der Errichtung der neuen Schauburg nach dem Schema der Opernbühne gegen Ausgang des Jahrhunderts die Bühne wie auch die übrige nationale Kunst. Raffinierte Maschinerien und Effekte

[1]) Vgl. Van Baerles Brief an Wicquefort vom 10. Nov. 1641 (Epistolae S. 854/53), vom 15. Dezember an Huygens (S. 858/59), abgedruckt bei Jonkbloet, Gesch. d. niederl. Literatur, deutsch v. W. Berger, Bd. 2, S. 281 Anm. 1.

[2]) Worp, De invloed der engelsche Letterkunde op ons tooneel, in de 17de eeuw Tijdspiegel, S. 1—36 (1887).

spielen die Hauptrolle der aus Prunkaufzügen und blutigen und aufpeitschenden Begebenheiten roh zusammengehauenen Stücke. Gryphius aber genofs die volle Blüte einer eigenartigen und bodenwüchsigen Kultur wie Kunst, die ihn gegen alle Überschätzung klassizistischer, blofs die Antike nachahmender Kunstübung skeptisch machen mufste, und frei zu selbständiger, barocker Eigenart. Nun vermied er nicht, blutige, greuelvolle Begebenheiten auf die Bühne zu bringen, ganz im Gegensatz zu Vondel, von dem er sich in Art und Weltanschauung doch grundsätzlich aufs Äufserste unterschied[1]). Mögen die Greuel in den Stücken des Jan Vos noch so störend empfunden werden[2]), so sind sie doch „von einer Art von wilder Qualität" und vor allem theatergeschichtlich höchst interessant, zumal sie sich auch auf der deutschen Bühne finden[3]). In diesem Fall können wir einmal deutlich den Einflufs des Theaters auf Gryphius feststellen, wenn auch nicht des holländischen allein. Das Problem des Dramas hat Gryphius jedenfalls während seines holländischen Aufenthalts nachweislich beschäftigt. Allem Anschein nach erst in der letzten Zeit[4]) hat er „ein Poetisches Collegium" angeschlagen. Das geschah wohl aus dem Bedürfnis, sich Rechenschaft abzulegen nicht allein über das, was er sich erlesen oder etwa von Heinsius gehört, sondern auch was er sich eigenes erdacht hatte, wobei er sicherlich nicht unbeachtet liefs, was er gesehen, was er der Praxis der Stücke eines Vondel und anderer entnommen hatte. Diese Stücke aber bildeten das Repertoire der Amsterdamer Schouwburg.

3. Das Amsterdamer Nationaltheater.

Wenige Monate vor Gryphius' Ankunft war am Sonntag dem 3. Januar 1638 mit Vondels „Gysbrecht van Aemstel" das

---

[1]) Vgl. auch Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Palaestra XLVI, S. 253ff. (Berlin 1907).

[2]) So in der „Geschichte der niederländischen Literatur", S. 426 (Leipzig o. J.), der Frau L. Schneider, die sich als Vertreterin des zarten, leichtverletzlichen Geschlechtes über die „Anhäufung von widerlichen Gräuelszenen, Übermafs an ungeziemenden Ausdrücken usw." weidlich entrüstet.

[3]) W. Creizenach, Über die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. Berichte über die Verhandlungen d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Klasse, S. 38 (1886).

[4]) Stosch, S. 32.

neue von Jacob van Kampen im reinen klassizistischen Stil gebaute Theater[1]) eingeweiht worden. Was Deutschland ein Jahrhundert später kaum zu träumen wagte, stand hier vor Gryphius' Augen: ein Nationaltheater als Zeichen der Macht und Selbständigkeit eines Volkes und seiner Kultur. Wenn auch nur zweimal in der Woche, nachmittags Punkt 4 Uhr, wie es in einer Ankündigung von Vondels „Gebroeders" heifst[2]), gespielt wurde, so war das Interesse für das Theater doch allgemein und sehr rege. Es ist kein schlechtes Zeichen für das Publikum, dafs wenigstens in den ersten Jahren Stücke von Vondel stets auf dem Repertoire standen. Soweit es sich aus dem erhaltenen Aktenmaterial feststellen läfst, scheinen in der Zeit von 1638—43 Vondelsche Stücke 20 Prozent der Aufführungen ausgemacht zu haben[3]). Vondels „Gysbrecht", die „Elektra", die „Joseph"-Trilogie und die „Gebroeders" halten sich all die Jahre hindurch auf dem Spielplan, der durchaus nicht eintönig war. So brachten die Jahre 1638 und 1639 je zehn, 1640 und 1641 je neun Erstaufführungen. Neben Vondel spielte man Hooft, Brederoo, Jan Vos. Nicht unwichtig zu wissen ist es, dafs am 2. Mai 1641 „De Cid" zum erstenmal aufgeführt wurde. Übersetzungen oder besser Bearbeitungen von englischen und spanischen Stücken sind nicht selten[4]). In den sehr derben Possen kamen auch weniger klassisch Gebildete stets auf ihre Kosten. Nach 1645 läfst sich der Brauch feststellen, zum Schlufs öfters ein Ballet, eine Maskerade oder einen ausländischen Tanz zu geben. Prunkvolle Aufzüge, Gefechte und besonders allerhand Effekte, vor allem Flugmaschinen, sorgten dafür, dafs selbst bei den klassizistischen Stücken die Lebendigkeit nicht

---

[1]) Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, Bd. II, 1, 1. Buch S. 44/49 (Stuttgart 1868); Wörmann, Bd. 3, 357. Dieser grofse Baumeister ist nicht, wie Manheimer das tut, zu verwechseln mit dem Ratsherrn Nicolas von Campen, dem Regent van het Weeshius, der den Neubau anregt.

[2]) J. von Lennep, De Werke van Vondel in verband gebracht met zijn Leven, en voorzien van Verklaring en Aanterkeningen, 2. Deel, bl. 648 (Amsterdam 1855—69).

[3]) Vgl. Anhang 6, Wybrands Aufsatz.

[4]) Te Winkel, De invloed de Spaansche Letterkunde op de Nederlandsche in de 17de eeuw. Tijdschrift voor Nederl. Taal en Letterkunde I (1881); Julius Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland (Münster 1895).

fehlte und das Auge auch Freude und Abwechslung hatte. Das wollen wir bei der Betrachtung Vondelscher Stücke nie vergessen: so wird sie Gryphius gesehen haben, und er liebt ja geradezu stattliche Szenen und Aufzüge. Die Aufführungen werden in den zeitgenössischen Tagebüchern der Fremden stets gelobt, auch die Pracht der Kostüme hervorgehoben; unter den Schauspielern fanden sich wirklich hervorragende Talente. Alles das ist wahrlich Grund genug, einen jungen Dramatiker anzuziehen, zumal wir wissen, dafs er das Kunst- und Künstlerleben der Hauptstadt mit Anteil verfolgt hat. Wenn uns direkte Zeugnisse auch mangeln, so werden wir uns Gryphius mit seinen Freunden nicht nur in der verkehrs- und anregungsreichen Weltstadt die schönen Häuser mit ihrer behaglichen Ausstattung oder die grofsen öffentlichen Bauten bewundernd denken müssen, sondern auch inmitten des Publikums der Schouwburg.

Die Eigenart und Selbständigkeit, die für den Zustand der Kultur des damaligen Holland so bezeichnend ist, drückt sich auch in der Gestalt der Bühne des Amsterdamer Theaters aus. Der Zuschauerraum mit dem Parterre für die Masse, die Groundlings, seinen Logen im ersten und amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen im zweiten Rang entspricht bereits dem Typus des in Italien geschaffenen modernen Theaters. Der entscheidende Unterschied von der mittelalterlichen Anlage besteht darin, dafs die Bühne durchaus getrennt wird von den Zuschauern und an die Seite rückt, während sie ja noch zu Shakespeares Zeit in den Zuschauerraum hineinragte. Dem Zuschauer wird dadurch deutlich eine Grenze gesetzt, jenseits der die Eigenwelt der Kunst beginnt. Ob die Ausstattung nun beweglich oder fest ist, wie bei Serlios Bühne, ist erst von sekundärer Bedeutung. Ist in Amsterdam die Bühne auch noch nicht nach italienischem Muster gerahmt, so ist an ihrer Zugehörigkeit zur Illusionsbühne doch nicht zu zweifeln. Hierin liegt der bedeutsame Fortschritt über die Bühnenform der Elisabethanischen Bühne Englands. Auf den ersten Blick überraschen allerdings Übereinstimmungen aller Art; sie sind jedoch nicht entscheidend. Selbst das Fehlen eines vorderen Vorhanges darf uns nicht beirren, noch der Umstand, dafs die gewölbte Decke gleichmäfsig über Zuschauerraum und Bühne

hinlief. Ein Pilaster trennte schon deutlich die Logen an den Seiten und bezeichnete das Aufhören des Zuschauerraumes. Die langgestreckte, aber flache Vorderbühne ist an den Seiten von fester Dekoration umrahmt, einer seitlich sich hinziehenden Mauer mit einer Tür und einem Fenster darüber. Das an dem Fenster angebrachte Gitter bedeutet das häufig gebrauchte Gefängnis. Auffällig an den englischen Typus gemahnt der die Vorderbühne nach hinten zu abschliefsende Mittelvorhang in den Farben der vereinigten Provinzen. Es mufs gleich bemerkt werden, dafs bis in Schillers Zeit hinein [1]) die Mittelgardine — bei den bestausgestatteten Bühnen als ein in der Mitte auseinandergehender Prospekt — durchaus allgebräuchlich ist. Eigenartig ist es, dafs die Hinterbühne wieder mit fester Dekoration versehen ist. An jeder Seite lief nämlich eine von Pilastern getragene Galerie gemäfs der Perspektive schräg nach hinten auf den Thronbau in der Mitte des Hintergrundes zu. Möglicherweise konnte dieser durch einen kleinen Vorhang verhüllt, wahrscheinlich wenigstens der Sessel fortgeräumt werden. Zu jeder Seite des Thrones blickte man wie über einen Altan auf einen gemalten Prospekt mit einer Strafse von Renaissancepalästen. Auf den beiden seitlichen Galerien der Hinterbühne wurde gleichfalls wie auf der Oberbühne Shakespeares gespielt; sie diente besonders für Szenen auf einem Turm oder Fenster.

1638 noch eine solche Bühne zu bauen, scheint ein schlimmer Atavismus. Allerdings wird die Tradition, die primitive Ausstattung des älteren Theaters, Costers Akademie, hier mitgespielt haben. Die englischen Einflüsse zu leugnen liegt mir fern, indessen darf darüber die Hauptsache nicht übersehen werden, nämlich dafs man von der durchaus nicht rein mittelalterlichen Bühne des Elisabethanischen Theaters hier in Amsterdam den entscheidenden Schritt zur Illusionsbühne getan hatte. Dafs das etwa mannshoch über das Parterre erhobene Podium dem Publikum gänzlich entrückt war und nun ungestört eine Welt für sich bilden konnte, das ist die ent-

[1]) Der „Tell“ z. B. ist auf regelmäfsigen Wechsel von kurzer und tiefer Bühne gearbeitet; in der „Sara Sampson“ sowohl wie im „Fiesko“ ist die Mittelgardine direkt vorgeschrieben.

scheidende Tat. Das war ja auch Serlios Verdienst, der ebenfalls noch keine Kulissen kannte. Jacob van Kampen ist ein Bewunderer Palladios und führte dessen klassizistischen Stil ja auch in seinem berühmten Rathaus durch. Ein Blick auf den Bürgersaal darin[1]) zeigt uns sofort denselben Stil, denselben Meister. Nirgends ist er ein unproduktiver Nachahmer Palladios — auch in seinem Amsterdamer Bühnenbau nicht. Mehr als mit Serlio hat dieser nämlich Ähnlichkeit mit dem Teatro Olympico in Vicenza. Weder in England noch sonstwo gab es diese Art fester Dekorationen. In eigenartiger Vereinfachung unter dem Gesichtspunkt praktischer Brauchbarkeit hat Jacob van Kempen hier also die Bühne des holländischen Klassizismus geschaffen. Die Ähnlichkeit der Vorderbühne ist unverkennbar. Während jedoch die Hinterbühne in Vicenza mehr Dekoration war, hat der holländische Baumeister sie für die grofsen Szenen bestimmt und, wohl unter dem Einflufs der Barockbühne, nur mit dem Mittelvorhang abgeschlossen. Auch ihre Ausstattung als Thronsaal geschah unter dem Einflufs der Bühnenerfordernisse: die grofsen Staatsszenen bedurften dieses Raumes. In den klassizistischen Stücken war der Szenenwechsel nur gering, und zwei Schauplätze genügten oft. So lassen sich die berühmten Stücke Vondels, etwa die „Maria Stuart“, ohne Mühe auf dieser Bühne mit der gegebenen typischen Dekoration aufführen. Bald allerdings stiegen die Anforderungen an die Bühnenausstattung. Da wufste man sich zu helfen. Die Gitter an den Fenstern der Vorderbühne konnten entfernt, der Kerker in eine Strafse oder dergl. unbestimmten Ort verwandelt werden. Für die Kluchten staffierte man sie mit ein paar Möbeln als Stube aus. Der Zwischenvorhang gestattete nun, dafs hinter ihm nicht nur die so beliebten lebenden Bilder (vertooningen) gestellt werden, eine Szene also nicht mehr mit dem Auftreten der Personen, sondern schon mit einer Versammlung, einem „Bühnenbild“, beginnen oder schliefsen konnte, vielmehr war auch die Veränderung der Szenerie auf diese Weise ermöglicht. Ein Wald scheint durch frisches Laub dargestellt worden zu sein, aufserdem hören wir von Ausgaben für „perspectiven“ und

[1]) Abbildung 17 in Gurlitt, Bd. II, 1, S. 47.

„schermen“. Bemalte Prospekte also haben zuweilen den Thron verdeckt, und die Leinwandstreifen scheinen an der Galerie befestigt worden zu sein[1]). Auf solche Weise wurden die Spektakelstücke der romantischen Reaktion eines Jan Vos und seiner Nachfolger zur allgemeinen Bewunderung aufgeführt. Ergänzend treten eine Reihe von Requisiten und vor allem die so allgemein beliebten und verwendeten Flugmaschinen hinzu. Zu den Effekten gehörten vor allem die lebenden Bilder, die des Dichters Wort illustrierten und selbst Ausblicke in die Zukunft gaben. Das Publikum verlangte immer mehr solcher Abwechslungen, und selbst Vondel mufste in seine „Gebroeders“ (nach v. 1494) eine Vertooning einfügen, in der man die Gibeoniter hängen sah. Diese Pantomimen finden sich besonders bei den Jesuiten aber auch bei den Wandertruppen, ebenso bei Gryphius. Häufige Geister- und Zauberszenen sowie das Erscheinen von Personen, besonders Allegorien, in den Wolken sind Gemeingut aller barocken Theatertypen. — Die Bühnenzustände der Amsterdamschen Schouwburg konnten Gryphius also nicht zu einem leblosen Klassizismus verleiten, mufsten ihn eher davor behüten und zu einem volkstümlichen Barock hinleiten. Nicht nur Reminiszenzen an einzelne Dichter, insonderheit Vondel, nahm unser Gryphius aus Holland mit; sondern wie in anderer Richtung der grofse Kurfürst oder Karl Theodor von der Pfalz wird er in seinen Kulturidealen befruchtet worden sein durch dieses Leben in der Blütezeit des holländischen Barock, die Descartes das frohe Gefühl verlieh: „enfin nostre siècle me sembloit aussy fleurissant et aussy fertile en bons esprits, qu'ait esté aucun des precedens“ [2]).

[1]) Wybrands, S. 86.

[2]) Kritische Ausgabe von Adam et Tannery, Bd. 6, S. 5, Z. 13/15.

Drittes Kapitel.

Die Wanderjahre in Frankreich und Italien (1644—1646).

1. Frankreich.

Des grofsen Philosophen Vaterland war zwar noch nicht zu der weltbeherrschenden Bedeutung aufgestiegen, doch begann es schon seine Rolle als Oberhofmeister Europas zu spielen. In Danzig war die Kenntnis des Französischen weitverbreitet und beliebt[1]), und schon zur Zeit von Gryphius' Aufenthalt gab es nicht leicht einen auf Bildung Anspruch machenden Patrizier[2]), der nicht seine Reisen durch Frankreich, Italien, England und Holland gemacht. So ergriff wohl der junge Dichter gern die Gelegenheit, durch eine Reise seine „Civilische prudentz höher zu bringen“[3]). Darum nahm er die Stelle als Reisebegleiter des reichen Stettiners Schlegel an.

„Nach auffgerichtetem Vergleich den 4. Brachmonats[4]) ist er in Hag verreiset / unterwegens viel herrliche Orte besehen / und den 3. Heumonats in Parifs / der Könige in Franckreich Residentz-Stadt / und Paradis aller Ergetzligkeit angelanget“[5]).

Es scheint, dafs man hier fast $1^1/_2$ Jahre verweilte, Zeit genug, gründlich mit den Zuständen der Stadt bekannt zu werden. Gerade für die Reise ist der Verlust von Gryphius' eigenhändigen Aufzeichnungen doppelt schmerzlich. Stosch (S. 35) berichtet einzig, dafs

[1]) Ogier, S. 222.
[2]) Hirsch, S. 37.
[3]) Stosch, S. 33.
[4]) = Juni, nicht Mai wie bei Palm, Lyr. Ged., S. 600.
[5]) Stosch, S. 34f.

„ihn nicht so sehr das Rath und Zeughaus / Palais / Königliche Gärte oder andere raritäten / als des Herrn Cardinals herrliche und überglauben zugeputzte Bibliothec, welche in den Mittags Stunden offen stund / ergetzet / wie er solches in seinem Diario selbst berühret."

Gewifs, jene Bibliothek mag auf den jungen Gelehrten bedeutenden Eindruck gemacht haben, sicherlich ist er aber daneben dem Leben und Treiben der Stadt nicht aus dem Weg gegangen.

Die Verwaltung Richelieus hatte eine gewaltige Zentralisation mit sich gebracht. Mit harter Hand hatte er den Staat, aber nicht minder die durch lange Kriegsjahre verwilderte Gesellschaft umgebildet. Paris erweiterte sich in ungeahnter Weise: neue Strafsenzüge, prächtige Bauten wuchsen überall empor. In der Architektur kündigte sich eine neue nationale Kultur[1]) an, eine am klassischen Vorbild sich aufrichtende volkstümliche Art voll neuer geistiger und gesellschaftlicher Freiheit. Sie findet ihre Verkörperung in der edlen Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet[2]). Wie ihr Hotel das altfranzösische „château" sowie den italienischen „palazzo" verdrängte und in der Raumanordnung als Ausdruck der neuen Kultur für die Baukunst entscheidend wurde[3]), so wurde auch die unter ihrer anmutigen Leitung erblühte Art der Geselligkeit vorbildlich. Der Ernst des Lebens wurde in die heitere Gesellschaft des Salons getragen, und diese erwuchsen zu Pflegestätten des gesamten Kulturlebens der Zeit.

Das war doch weit mehr als ein schöngeistiger Sport; ein gut Stück Begeisterung und willige Anerkennung des Grofsen lag in jenen zahlreichen Kränzchen, die zugleich ein wichtiger Faktor dadurch wurden, dafs Geist und künstlerische Bedeutung den Unterschied der Geburt ausglich. Seit den 30er Jahren fanden auch Bürgerliche zu ihnen Zutritt. Dafs Gryphius an solchen Zusammenkünften teilgehabt, darüber be-

[1]) Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils, II. Abt., 1. Teil, 2. Buch.

[2]) Den hohen kulturgeschichtlichen Wert des Precieusentums dieser Zeit schildert trefflich: Wilh. Knörich in Zs. f. Kulturgesch. III, S. 385/416, (1896), „Lit.-gesellige Bestrebungen" ... und H. Morf, Kultur d. Gegenwart I, 1, S. 233 (Leipzig 1909).

[3]) Gurlitt II, 1, S. 70ff.

sitzen wir zwar kein direktes Zeugnis. Seine gründliche Kenntnis des „Cid“ mag als eine Nachwirkung des Cidkampfes erscheinen, vor allem aber teilt er das kritische Urteil des Hôtel de Rambouillet über den „Polyeucte“[1]). Das spricht meines Erachtens deutlich genug. Zudem liegt es gar nicht in seinem Charakter, die ihm sicherlich entgegenkommende Gelegenheit, zu der grofsen Welt in Beziehung zu treten, ungenützt zu lassen. Wir haben schon mehrmals gesehen, dafs der Dichter mit der Gabe, gesellschaftliche Beziehungen zu knüpfen, reichlich ausgestattet war, suchte er doch 1645 auch Hugo Grotius auf[2]). Aufserdem ist es ein Zug der Zeit — man denke an Leibniz! — in einem möglichst weiten Freundschaftskreis zu stehen. So wird Gryphius auch in dem aufblühenden Paris manche Anregung aus Anschauungen und Meinungen geistreicher Männer und feinfühliger Frauen geschöpft haben.

Diese Umgebung drängte ihn aber hin auf die zeitgenössische literarische Produktion. Man bedenke, Corneille hatte, noch vielfach bestritten, schon seine Meisterwerke geschaffen: „Cid“, „Horace“, „Cinna“ und zuletzt (1643) den „Polyeucte“ — all der kleineren Poeten zu geschweigen[3]). Mit diesen Werken Corneilles war die Entwicklung des klassizistischen Dramas nach der technischen Seite abgeschlossen; auch das Stoffgebiet war für lange Zeit festgelegt; die Einheit der Zeit, die von der Pariser Salonkritik seit 1628 gefordert wurde, hat er mit Mühe eingehalten, die des Ortes wird in ihrer Strenge erst später formuliert, im Aufbau der Handlung behält er noch die Tendenz zum romantischen Drama. In diesem Zuge manifestiert sich bei ihm wie in Callot das eine Element des französischen Nationalcharakters, das gallofränkische, das einst in der Gotik die gewaltigste nordische Nationalkunst geschaffen. Es war weit mehr als eine politische Intrigue der Frondisten gegen Richelieu, dafs der „Cid“ solchen allgemeinen Beifall

[1]) Vorrede z. Leo Armenius, Palm, Trsp., S. 15/16.

[2]) Manheimer, S. 157.

[3]) Wysocki diskutiert in gewohnter nichtssagender Breite S. 294/321 Gryphius' Verhältnis zu Jodelle, Montchrestien, La Taille, Garnier, Routrou, mit dem Resultat (S. 316): „En imitant il a conservé son originalité“; auf deutsch: falls Gryphius diese gekannt hat (wofür jedes Anzeichen fehlt), haben sie jedenfalls keinen Einfluss auf ihn irgendwie gewonnen!

erhielt. Die Begeisterung für den spanischen Helden hat ihren tieferen Grund in jener vielseitigeren, freieren Weltanschauung der Epoche: sie war die letzte Auflehnung des romantisch-nordischen Elementes gegen die heranbrechende Zeit des Absolutismus und Klassizismus, des gallo-römischen Sinnes, der mit Richelieu begann und zur absoluten Monarchie führte, die sich auf eine absolute Kirche stützen mufste und die nur eine absolute Kunst sich denken konnte.

„Corneille ist staatsbildenden Ideen zugewandt, schwungvoll, kriegerisch, rhetorisch" — so charakterisiert Ranke Corneille im Gegensatz zu dem weicheren und feineren, „vor allen Dingen religiösen und der Kirche ergebenen" Racine. Auch bei Gryphius dominieren die Willensgefühle schroff; das Betonen forzierter Männlichkeit, die Schwäche in der Deutlichkeit der weicheren Regungen und ihr Zurückdrängen zugunsten von Ehrgeiz, Stolz, Trotz, Verachtung und stoischer Entsagung, all das teilte Gryphius mit Corneille. Beide sind echte Barocknaturen, in denen sich wie in der Architektur üppige, oft überhitzte Phantasie mit berechnendem Verstand, Reflexion und Pathos paaren. Diese Verwandtschaft der Weltanschauungen ist der einzige Grund, auf dem das Interesse eines Dichters für einen anderen erwachsen kann. So zeigt denn auch Gryphius zahlreiche Ähnlichkeiten inhaltlicher und formaler Natur mit dem grofsen Franzosen, die zum Teil aber auch Vondel[1]) hat. Es mufs energisch betont werden, dafs die Renaissanceliteratur schon um 1620 in Frankreich völlig veraltet, der Einflufs der Antike durch den spanischen verdrängt war, ein „romantischer" Geist einzog und eine nationale Kultur gedeihen liefs.[2]) Dürfen wir also behaupten, dafs Corneille zum mindesten bestärkend auf Gryphius' Ideal von einem Drama, etwa dem durch klassizistische Einflüsse gedämpften und gemäfsigten Barockdrama, eingewirkt hat und so diese Wesenseigenheit des Dichters verstärkt hat[3]), so finden sich auch mehrere Stellen, die eine genaue Kenntnis der

[1]) Über Vondels Stellung zur französischen Literatur und besonders Corneille vgl. M. Looten, Étude sur le poète Vondel (Lille 1889).

[2]) Morf, S. 230ff.

[3]) Wysocki's Schlufs (S. 325) ist logisch wie psychologisch unannehmbar.

Dramen Corneilles erweisen. Nicht so sehr Anklänge in der Rolle des Michael Balbus an die des Don Gormas im „Cid“ [1]) scheinen mir ausschlaggebend, als vor allem das Zitat des berühmten Cidverses: „O rage, ô désespoir“ im „Horribilicribrifax“ [2]), aber auch [3]) die Übersetzung der nicht minder berühmten Sentenz: *„La grandeur n'attand pas le nombre des années* (*Muth kommt vor den Jahren bei wackeren Gemüthern*). Dafs es gerade zwei Sentenzen sind, scheint mir bedeutungsvoll. Solche Zitate prägen sich einem besonders deutlich ein, wenn man sie hört; sie mögen sehr wohl damals geflügelte Worte gewesen sein, die oft in parodistischer Absicht angewandt wurden. Sie wären also als Reflex geistreicher Unterhaltungen in Paris anzusprechen. Dafs sie der Dichter auch von der Bühne herab hat erschallen hören, wage ich jedenfalls nicht mit kategorischer Sicherheit zu behaupten [4]). Den „Cid“ kann er sogar schon 1641 in Amsterdam gesehen haben [5]).

Diese Kenntnis der zeitgenössischen Literatur hat Gryphius jedenfalls nicht aus dem Besuch der Bibliothek des Kardinals geschöpft. Dort mag er wohl sein Wissen, seine Gelehrsamkeit bereichert haben, das Leben vernachlässigte er darüber jedenfalls nicht. Auch in anderer Beziehung vermag ich den Besuch der Bibliothek nicht als entscheidend anzusehen [6]), nämlich für seine Stellung zur Jesuitenliteratur. Einmal müfste erst bewiesen werden, dafs die Werke der Jesuiten den Hauptbestandteil der Bibliothek bildeten, — und das halte ich für ganz aufserordentlich unwahrscheinlich! — dann aber bot gerade Paris weit bessere Gelegenheit, aufserhalb der Bibliothek mit den gelehrten patres der societas Jesu in Beziehung zu treten. Das allerdings ist wahr: Richelieu war ein Förderer der Jesuiten; sie zählten zu seinen eifrigsten Parteigängern. Ihre Macht und Bedeutung festigte sich ständig. Ich wüfste kein Land, Österreich ausgenommen, wo sie so entschiedenen

[1]) Wysocki, S. 325.
[2]) Lustspiele, S. 148; fehlt bei Wysocki!
[3]) Lustspiele, S. 106.
[4]) Wie Wysocki, S. 326.
[5]) Looten, S. 143.
[6]) Wie es W. Harring tut in seiner Arbeit über „Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten“, S. 30 (Halle 1907 = Hermaea V).

Anteil an der Entwicklung des Volksgeistes nahmen. Wie populär der Orden war, zeigt der gewaltige Andrang zu den prunkvollen Aufführungen der Jesuitenschüler im Hofe des Collège Clermont, das zu Ehren der öfteren Anwesenheit Ludwigs XIV. den Namen eines „Collège de Louis le Grand" annahm. Dort wirkten der Dramatiker Caussin, der Beichtvater Ludwig XIII., und La Prue, der Freund Corneilles. Die Vorstellungen waren Ereignisse für die ganze Stadt; die vornehme Welt und selbst der Hof fanden sich stets ein. Dafs hier wie anderwärts die Schüler bei trefflicher Leitung und gründlicher Schulung Tüchtiges leisteten, dafür spricht die Einladung des Kardinals Richelieu, in dessen Palais, also auf einem modernen Kulissentheater, sie am 9. März 1641[1]) eine dem Kardinal gewidmete Freundschaftstragödie von „Asmundus und Aritus" aufführten. Das erste erhaltene Programm ist leider erst vom Jahre 1650[2]). Jedoch die Aufführung im Palais Cardinal sowie der an allen Jesuitengymnasien herrschende Brauch versichern uns regelmäfsiger Aufführungen, zum allermindesten am Schlufs des Schuljahres (August oder September). Jenes Programm ist bemerkenswert, weil es einer echt französischen Eigentümlichkeit des Geschmacks Rechnung trägt: der „Intermèdes dansés" (wie später die Oper). Die Ausstattung war nach italienischem Vorbilde reich an Maschinen und Dekorationseffekten. Das feingebildete Publikum, unter dem sich 1651 und 53 nachweislich auch der junge König befand, machte es den Patres zur Pflicht, nur sorgfältig einstudierte, prunkvoll ausgestattete, dichterisch wertvolle Stücke auf die Bretter zu bringen, unter denen sich z. B. 1664 auch Caussins „Hermenigildus" befand[3]).

An Pracht der Inszenierung vermochten sich mit den Jesuitenaufführungen wohl nur die im Palais Cardinal stattfindenden zu messen. Diese hatten nun mit Richelieus Tode (4. Dez. 1642) ein Ende gefunden. Der neue Herr bereitete zwar schon Grofses vor, aber alles ist noch von Gerüsten umhüllt. Schon 1645 strömten auf Mazarins Wink italienische Sänger

[1]) Boysse, Le théatre des Jésuites, S. 76 (Paris 1880).
[2]) Boysse, S. 114ff.
[3]) Das Repertoire ist nur sehr lückenhaft erhalten. Boysse, S. 102/3.

und Musiker herbei, und der berühmte Theaterarchitekt Giacomo Torelli arbeitete an der Neueinrichtung der Bühne von Petit-Bourbon. Sein Debut gleich im Jahre 1645 hatte wegen der Antipathie gegen seinen Gönner keinen Erfolg. Alle Künste der Inszenierung vermochten der in Italien beliebten „Finta Pazza“ von Strozzi keinen Beifall zu erringen[1]). Die grofsen Tage der italienischen Prunkoper und mit ihr Torellis Weltruhm kamen erst mit der Premiere des „Orfeo“ (1647).

Solche gelegentlichen Prunkaufführungen genügten anscheinend der Theaterfreude zumal der höfischen Kreise nicht. „En 1640 des dames de la cour, aimant la comédie, firent un fond commun pour avoir le spectacle 2 ou 3 fois la semaine pendant l'hiver“[2]). Das macht es uns erklärlich, dafs zur Zeit von Gryphius' Anwesenheit drei Truppen in Paris nebeneinander spielten. Da gab es keine Göttinnen auf Wolkenwagen, keine „arrangements à vue“ und ähnliche Maschinenkünste wie bei Torelli zu sehen. „À l'époque où nous sommes, le luxe de la mise en scène n'apparaît encore qu'à la cour; il ne s'introduira sur les théâtres publics qu'avec la création de l'Opéra“[3]). Während auf der Bühne Richelieus und im Petit-Bourbon von Anfang an die italienische Kulisse geherrscht hat, mag im Hôtel de Bourgogne noch eine im wesentlichen feste Dekoration bestanden haben. Weit moderner war die Bühne der seit 1620 im Stadtviertel Marais spielenden Gesellschaft eingerichtet. Sie besafs, durch die dunklen Räume gezwungen, künstliche Beleuchtung, wohl auch bewegliche Dekorationen, deren ja die Stücke wenig genug erforderten: ein „palais à volonté“ für die Tragödien, ein Salon für die in bürgerlichem Milieu spielenden Komödien, eine Landschaft für die Schäferspiele genügten. Im Maraistheater hatte die denkwürdige Erstaufführung des „Cid“ stattgefunden. Aber dieser Saal, „où a débuté et où finira Corneille“[4]), war am 15. Januar 1644 gerade abgebrannt, mag aber bei der Ankunft Gryphius' im Juni schon wieder restauriert gewesen sein.

---

[1]) Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, S. 42 ff. (Paris 1869).

[2]) Celler, S. 24.

[3]) G. Bapst, Essai sur l'histoire du théatre, S. 339 (Paris 1893).

[4]) Bapst, S. 379.

Nach seinem Vorbild, also mit modernerer Einrichtung, hatte 1643 eine neue Truppe im Ballhaus Mestayers das „illustre théâtre“ errichtet. Der Leiter war Molière. Wegen Schulden mufste man im Dezember 1644 in das Ballhaus Croix-Noir übersiedeln, aber auch hier vermochte sich die Gesellschaft nicht zu halten. Molière wurde schliefslich ins Schuldgefängnis geworfen und ging in die Provinz.

Es hat ja etwas Verlockendes, uns Gryphius in Molières Theater sitzend zu denken. Wir wissen nichts darüber. Scarron hat aber gerade zu jener Zeit die Komödie neben der Farce und Pastorale auf der Bühne wieder heimisch gemacht. Mag sein, dafs Gryphius damals schon auf Quinaults feinere, auf Racine hindeutende Art aufmerksam gemacht wurde. Sein Interesse für die französische Literatur blieb ihm in Schlesien lebendig, wie es sich bezeugt in seiner Übersetzung von Thomas Corneilles „Berger extravagant“ und seiner Kenntnis von Quinaults „Fantôme amoureux“, das ihm bei dem raschen Hinwerfen seiner „Verliebten Dornrose“ vorschwebte.

Sicherlich war es ein günstiger Moment, als der junge Dichter nach Frankreich kam. Die akademisch-klassizistische Regelung der Dichtung war erst im Werden, war ein nicht unverächtliches Korrektiv gegen phantastisches Überwuchern. Das Altertum war nicht mehr und noch nicht wieder zum absoluten Kanon erhoben. Der spanische Einfluss hatte eine barocke Selbständigkeit und Lebendigkeit der Literatur erstehen lassen, die schliefslich der Richtung der holländischen verwandt war und den Einflufs dieser ganzen Denkrichtung auf Gryphius als Mensch und Dichter nur verstärken mufste.

2. Italien.

Noch aber war das Ende seiner Lehrjahre nicht gekommen. 1645 haben unsere Reisende[1])

„auff andere Orte sich gewendet / zu Angiers eine Zeit verwartet / den andern Novemb. aber von dannen auffgebrochen / und auff Marsilien kommen; von dannen sie ein Schiff nach Italien auff Florentz geführet.“

Wieder haben wir ein Zeugnis, dafs Gryphius auch für die anderen Künste Interesse hatte. Diesmal war es keine Bibliothek, die er in seinem Tagebuche für besonders

[1]) Stosch, S. 35.

bemerkenswert hielt, sondern *„den 19. Dezemb.* (1645) *haben sie des Grofs-Hertzogs Kunstkammer und raritäten besehen / darinnen die Kunst und Natur zu kämpffen schienen“* [1]). Hier scheinen sie, wenn auch nicht lange, so doch wohl ein paar Wochen verweilt zu haben; denn Stosch fährt fort: *Im Jahr 46.* ... So war wohl Gryphius auch Gelegenheit gegeben, das Theater in Florenz zu besichtigen und zu bewundern. Denn das Barocktheater war nicht nur der Tempel für die Kunst des Dichters oder Komponisten, sondern ein grofsartiger Schaffensort für den Architekten; und welche Rolle in der Entwicklung des modernen Theaterbaues spielt gerade Florenz! Hier erfolgte die entscheidende Erfindung, die der Bühne Starrheit löste, sie zu einem Proteus machte: die Konstruktion der Telari durch Buantalenti. Damit war zugleich die Notwendigkeit eines vorderen Vorhanges gegeben. Einer anderen ebenso wichtigen Neuerung Geburtsstätte ist wiederum das kunstliebende Florenz: der Oper, die ihren Siegeszug mit grofser Schnelligkeit über die gesamte damalige Kulturwelt antrat. Die Schwesterstadt Bologna wurde dieser neuen Gattung eine erste kräftige Förderin, einmal durch die Blüte der Malerei in der Schule der Caracci und dann ganz besonders durch die Pflege der Musik in hervorragenden Akademien. Auch hier weilte Gryphius, wenn auch wohl nur kurze Zeit.

„Im Jahre 46. sind sie nach Rom / und den 1. Mertz nach Tusculano kommen / und alldar die delicatesten Gärte Aldobrandini, die wol mit der Hesperidum könnten in vergleich gezogen werden / wie auch seinen köstlichen Pallast beschauet [2]).

Hier sind wir wieder in der Lage zur Ergänzung Gryphius' Dichtungen heranzuziehen. Da sehen wir, welchen Eindruck die römischen Läuse auf ihn gemacht, denen er das 79. Epigramm [3]) des III. Buches weiht; das 83. und 84. Epigramm [4]) bestätigt, dafs der Dichter auch Sinn für die bildende Kunst gehabt; denn „die Leiche eines Menschen, so in Stein verwandelt, zu Rom in dem Pallast des Cardinals Ludovisi“ hat durch die vollendete künstlerische Darstellung Eindruck auf

[1]) Stosch, S. 35.
[2]) Stosch, S. 35 und vgl. Anhang Nr. 8.
[3]) Palm, S. 423.
[4]) Palm, S. 424.

den mit Gedanken von Tod und Vergänglichkeit stets Beschäftigten gemacht: Kolosseum und Katakomben feiert er mit Sentimentalität[1]). Das Sonett 39 des IV. Buches[2]) läfst uns erkennen, dafs ihm auch die Arbeit der Kunsthandwerker Anregung gegeben, sei's auch nur, um einen römischen Dummkopf zu geifseln. Besondere Aufmerksamkeit aber verdient das folgende Sonett (Nr. XL). Er spottet eines Reisenden, den nur eines an Rom fesselt — der Albaner Wein. Dabei zählt er auf, was ihm wohl bemerkenswert erschien. Da heifst es (v. 12, 13): *„Kein Schauplatz steht ihm an; kein Singen geht ihm ein. Er schläfft, wenn man dem Volck ein künstlich Feurwerck giebet.“* Kostbare Feuerwerke waren damals eine Belustigung, die neben der Theatervorstellung sich behauptete. Jeder Architekt mufste auch ein kunstreicher Feuerwerker sein, und auf dem Theater selbst waren sie häufig angewandt als wirksamer Knalleffekt. Aber jenen weinseligen Touristen reizte auch nicht einmal der „Schauplatz“; also Gryphius lockte das Theater; denn in diesem Sinne wird „Schauplatz“ damals durchaus gebraucht! Auch kein „Singen“, keine Oper, vermochte jenen dem Weine untreu zu machen! Ich glaube, diesen Sinn mufs jene Stelle durchaus haben: die drei grofsen Belustigungen stehen zusammen: Schauspiel, Oper (und Ballett), Feuerwerk. So haben wir hier einen authentischen Hinweis, dafs Gryphius mit Oper und Singspiel sicher in Berührung gekommen ist, also auch die neue prächtige, leichtveränderliche Kulissenbühne kennen gelernt hat, die ihm überdies wahrscheinlich schon von Paris her nicht unbekannt war. Auch der Schauplatz, also wohl das ernste Schauspiel reizten ihn. Wir dürfen hier noch weitergehen und vermuten, dafs es sich um die Aufführungen der Jesuiten gehandelt hat. Es hat vieles für sich anzunehmen, dafs sein Umgang mit dem merkwürdigen „weltberühmten“[3]) Jesuiten P. Athanasius Kircher (geb. 1602), den er oft in seinen Anmerkungen zitiert, ihn auch veranlafste, den Aufführungen des Collegiums beizuwohnen. Dort mag er der erst 1645 in Rom verfafsten Tragödie des

[1]) Ep. III, 80 und I, 73, Son. IV, 42.

[2]) Palm, Lyr. Ged., S. 152.

[3]) So nennt ihn Rist, Alleredelste Belustigungen, S. 209. Vgl. über Kircher: Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Lit.-Gesch., S. 653.

P. Josephus Simons (1595/1671) „Leo Armenus sive Impietas punita“ gesehen haben[1]). Dafs er den mit Kircher befreundeten Pietro della Valle († 1652 zu Rom) kennen gelernt hat, dessen 1628 erschienene Reisebeschreibung die Vorlage zur „Catharina“ ist, hat Pariser[2]) recht wahrscheinlich gemacht. Fügen wir noch hinzu, dafs er auch mit dem Jesuiten Borrhi, dem Cagliostro seines Jahrhunderts, bekannt wurde, um zu betonen, in wie enge Beziehungen Gryphius hier nachweislich mit den Jesuiten trat.

Mit schwerem Herzen schied Gryphius von Rom, dem er pathetisch im XLI. Sonett des IV. Buches[3]) „Lebewohl“ sagt:

Ade! Begriff der Welt! Stadt, der nichts gleich gewesen,
Und nichts zu gleichen ist ...
Ihr Wunder der Gemählď, ihr prächtigen Palläst, ...
Ihr Bücher, Gärten, Grüfft', ihr Bilder, Nadeln, Stein,
Ihr, die difs und noch mehr schliefst in die Sinnen ein,
Ade! Man kan euch nicht satt mit zwey Augen schauen.

Und an Schönborn schreibt er über seine „Zurückkunft in Deutschland“[4])

Nun nach der römschen Pracht kaum was zu schauen fehlt.

Trotzdem gab es für ihn noch manches zu schauen auf der Rückreise.

„Den 15. April sind sie durch Florentz gereiset / nach Bononien.

Es mag hier daran erinnert werden, dafs Gryphius scheinbar gegen seine (noch immer nicht ganz sichere) Quelle die Geschichte von „Cardenio und Celinde“ in dieser Stadt angesiedelt hat. Vielleicht lernte er hier oder in Venedig Cialdinis Übersetzung (1628) des Montalvan kennen. Naheliegend scheint mir, die Veränderung des Schauplatzes aus der Erinnerung des Dichters an die südliche Musenstadt abzuleiten, vielleicht dafs irgend ein für uns nicht mehr erkennbares Ereignis, Erlebnis dabei mitgewirkt hat.

Weiter reiste man über *Ferraria ... nach Francolinum und Pulicellam, von dannen bey widrigem Winde nach Venedig /*

[1]) Zuerst wies E. Schmidt, Anz. VII, 316 darauf hin; vgl. Anhang Nr. 9.
[2]) Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. N. F. V, 212 (1892).
[3]) Lyr. Ged., S. 152 f.
[4]) Son. IV, XLIII; vgl. Palm, S. 154.

da den 22. Aprill ihnen der S. Marcus Schatz gewiesen worden[1]). Hier fängt Stosch an zu kürzen, er war schon zu breit geworden, es wird ihm „nicht möglich / scheinet auch nicht nötig / von allen Orten / die der Selige in seiner peregrination nützlich besichtiget / aufsführlich zu melden". Der Aufenthalt in der Lagunenstadt scheint nicht ganz kurz gewesen zu sein[2]), denn Leubscher erwähnt, dafs er dem Rate der Republik sein in Florenz inzwischen erschienenes lateinisches Epos „Olivetum" am 9. Mai in feierlicher Audienz überreicht hat[3]). Die Widmung der 1. Auflage lautet: „Sereniss. atque avgustiss. Venetorum Reipublicae Perennitatem, et Victoriam"[4]) und ist datiert „Romae Idibus Februar 1646". Wieder sehen wir den schlesischen Pfarrerssohn in Beziehung zu den höchsten Kreisen, wie schon in Danzig, Leiden, wie auch später in seiner Heimat. Zudem dürfen wir hier noch einmal einen längeren Aufenthalt annehmen. Durch Stoschs Schweigen bleiben wir über die Rückreise im unklaren. Wieviel Anregung konnte ihm Venedig bieten: Als Claudio Monteverde († 1643) als Kapellmeister der Republik in die Lagunenstadt berufen wurde, führte er mit der „Andromeda" die Oper ein. Das Theater S. Cassiano wurde die Stätte der mit gröfstem Prunke inszenierten Opernaufführungen; berufsmäfsige Schauspieler gab es hier schon sehr früh[5]); zugleich ist dieses 1639 erbaute erste öffentliche Opernhaus dadurch bemerkenswert, dafs es auch das erste moderne Logentheater ist; es wurde nämlich von Torelli (1608—78) sogleich mit Kulissen ausgestattet, die Aleotti um 1620 erfunden und im Teatro Farnese zu Parma angewendet hatte. Sein Schüler Torelli führte die Kulissen überall in Italien ein und machte sich durch Erfindung der Schnellverwandlungskulissen in ganz Europa berühmt[6]).

Neben der hinreifsenden Musik der Schule Monteverdes mufs der geniale Schwung der staunenswerten Szenerien einen tiefen Eindruck auf den Schlesier gemacht haben, nicht nur

[1]) Stosch, S. 35 f.
[2]) Der oben erwähnte Hooft machte hier drei Wochen Rast.
[3]) Leubscher, S. 63.
[4]) Manheimer, Bibliographie Euphor., Bd. 11, S. 413, Nr. 14 (1904).
[5]) Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas, Bd. 2, S. 334.
[6]) Hammitzsch, Der moderne Theaterbau, S. 36/37

hier in Venedig, wohl auch in Rom oder Florenz, wahrscheinlich schon in Paris; und nicht zu übersehen ist, dafs das Jesuitentheater hierher gezählt werden mufs. Der eigentliche Herrscher war ja der Architekt und ein freigebiger, der Edelsteine unter das Volk warf. Dem Auge rauschenden Schwung, wuchtende Pracht zu bieten, das war die Aufgabe des Barockkünstlers. Eine Theateraufführung erschien um so schöner, je häufiger und prunkvoller die wechselnden Szenenbilder waren. Mit Hilfe der aufs Äufserste vervollkommneten Perspektivkunst wurde es den Architekten möglich, aus Leinwand, Pappe, Holz und Stuck jenen märchenhaften, phantasieerfüllten Schwung und Reichtum der Szenenbilder hervorzuzaubern, die ihre Seele erfüllten, und deren Verwirklichung in solidem Material aus ökonomischen Bedenken, wohl auch aus statischen Gründen unmöglich war. So stellten sie ihre Idealentwürfe in lebensvollen Bildern jener herrlichen Bühnendekorationen für ein verständnisvolles, kunstbegeistertes Geschlecht dar, die uns heute mit staunendem Neide erfüllen müssen[1]).

Auch diesmal ist Gryphius, wie uns die Excerpte Stoschs aus seinem Tagebuch noch deutlich erkennen lassen, nicht blind durchs Leben gegangen. Zum Schauen reizte aber Italien damals wie je. Wieder wie in Holland erkennen wir Gryphius als einen vielseitig interessierten Künstler. Gleich in Florenz besucht er die Kunstsammlung und übersieht auch nicht die Raritäten des Herzogs. Das ging ja nun damals stets zusammen, und der doch gewifs ernsthaft studierende Architekt Jakob Furttenbach widmet solchen Dingen ebensogut seine Beschreibungen wie den grofsen Bauten oder dem Theater[2]).

Den Bildwerken und Gemälden, also den Zeitgenossen, sagt er in seinem Sonett lebewohl, nicht minder aber den Resten antiker Kunst. Was mag das wohl für eine Statue gewesen sein, die ihn in dem Palaste der Ludovisi so ergriff? Dieser Palast selbst war damals allerdings noch lange nicht vollendet (heute Palast Montecitorio, 1700 von Carlo Fontana

[1]) Gurlitts Klage besteht auch heute noch zu Recht (Gesch. des Barockstiles, Bd. 1, S. 487): „Leider aber fehlt es noch ganz an Untersuchungen über die dekorative Ausstattung der Bühne."

[2]) Joseph Furttenbach, Neues Itinerarium Italiae (Ulm 1626).

vollendet); er ist ein bedeutsames Werk des grofsen Baumeisters des Barock, Berninis. Wir wollen keine voreiligen Schlüsse ziehen, denn es ist nicht berichtet, dafs das Bauwerk selbst, eine typisch barocke Schöpfung, auf den Dichter Eindruck gemacht hat. Verwandte Seiten jedoch hat eingestandenermafsen die herrliche Gartenanlage der Villa Aldobrandini-Borghese bei Frascati in Gryphius berührt. Wie die Kunst mit der Natur wetteifert, das hatte der Dichter in der Kunstkammer von Florenz erfahren und in sein Tagebuch eingetragen. Das ist aber ein typischer Satz der kunsttheoretischen Schriften der Zeit, schon von Albertis bahnbrechenden Traktaten an. Gryphius scheint sich also nicht nur in Holland mit der Theorie des Dramas befafst zu haben, sondern wahrscheinlich schon hier an Untersuchungen über Kunst überhaupt nicht tauben Ohres vorübergeschritten zu sein. In Italien war aber das Interesse an diesen Fundierungsversuchen der Kunst wie der Künste seit der Renaissance äufserst rege. Offensichtlich blieb der Schlesier davon nicht unberührt. Dürfen wir bei ihm, der seine Gemmen[1]) sicherlich in Italien erstanden hat, Verständnis für die bildenden Künste im allgemeinen gemäfs den Belegen in Dichtung und Tagebuch als erwiesen ansehen, so wird er zum mindesten auch Sinn für die Kunst der Zeit gehabt haben. Von diesem Gesichtspunkte aus erhält die ausdrückliche Erwähnung der Gärten der Villa Aldobrandini eine besondere Bedeutung. Sie ist bereits 1598—1603 von Giacomo della Porta angelegt worden als ein sehr wichtiger Beitrag zur Ausbildung des Villentypus des römischen Barock. Die Anlage des den Berg emporklimmenden Gartens mit dem von der Höhe des Hügelrückens in mannigfacher Weise herabgeleiteten Wasser enthält das Grundprinzip alles Kunstgestaltens des Barock: gegenüber der Renaissance mit ihrem Interesse an feinen, für die Betrachtung im Nacheinander geeigneten Einzelheiten tritt nunmehr das Zusammenfassen in eine Bildeinheit mit verschiedenen Ebenen nach architektonischer Gesetzlichkeit der Massenverteilung. Die absolute Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Kunstwerkes, wo jeder Teil nur Sinn und Berechtigung durch seinen Dienst für das Ganze erhält, das spricht sich in diesem grofszügigen

[1]) Von den Hauptpersonen des „Papinian", den Drucken vorgesetzt.

Versuch einer künstlerischen Gemeinschaft von Architektur und Natur aus — und es berührte verwandte Seiten in Gryphius' Seele!

Ähnliches versuchte ja auch die Oper. Der Sinn für das Pomphafte, für den grofsen Aufzug, die Massenszene überhaupt, zuweilen ja direkt für das Melodramatisch-„Opernhafte" mag auch in Italien unserm Dichter sich verstärkt haben. Neben der grofsen Oper aber blühte das romantische Hirtendrama und die Stegreifkomödie. Die Renaissanceliteratur hatte für das Drama völlig versagt; die Oper war im Barock daraus entsprungen; Pastorale und Commedia dell' arte werden von den vielen Wandertruppen eifrigst gepflegt. Gryphius hat Singspiele und Komödien verfafst, er hat sogar die „Seugamme" Razzis übersetzt, und der Zusammenhang des „Horribilicribrifax" mit der Stegreifkomödie ist deutlich. Er wird wohl nicht mit Weises „Erznarren" gejammert haben um die „Cronen und Ducaten", die er in Frankreich und Italien „vor unnütze Comoedien" ausgegeben, sondern wird wie der Jesuit und Arzt Guarinoni solche „schöne Ergetzlichkeit defs gemüts" für ein gutes Mittel gegen Melancholie geschätzt haben. Wie leicht die Gelegenheit bei der Hand gewesen, Aufführungen beizuwohnen, weifs uns dieser ebenfalls zu schildern. Das ganze Jahr hindurch würden fast täglich in den grofsen Städten zur Vesperzeit oder bei Nacht Schauspiele, Komödien, Tragödien aufgeführt, bei denen die Ohren durch die „liebliche Musik, so fast allezeit dabei, die Augen aber durch Ansehen der Sachen, so allda fürgebracht worden, wunderlich aufgehalten und gespeist werden, welche Schauspiele nicht anders seyn, denn ein lebendiges Gemähl"[1]).

Entgegen dem Verdammungsurteil einer dogmatischen Kunstgeschichte hat die moderne Kunstwissenschaft das Barock als sinngemäfses kraftvolles Fortbilden in der Richtung der von früheren Generationen gefundenen Problemstellungen gerechtfertigt. Am ehesten zeigt sich in der italienischen Literatur ein langsames Abebben, Verflachen. Aber selbst der vielgescholtene „Marinismus" ist nur die Fortsetzung und das Ende des Petrarkismus. Dieser Secentismo ist ein Ausflufs

[1]) Hypolytus Guarinonius, Die Greuel der Verwüstung menschlichen Geschlechts, Kap. 17 (Ingolstadt 1610). Über seine religiös-volkserzieherische Schriftstellerei vgl. Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Literaturgeschichte, Hauptband S. 610 f. (Wien 1899).

der Zeit, auch Gryphius wie Shakespeare haben ihm gehuldigt; die Renommisterei und das eingelegte Lied mögen in Gryphius' Schaffen Spuren hinterlassen haben. Der Einfluſs der italienischen Literatur scheint jedoch gering zu sein, denn sie war nicht auf der Höhe der französischen und holländischen, sie stand selbst unter fremdem Einflusse: dem spanischen[1]). Spanische Sprache und Mode herrschten in den gebildeten Kreisen, spanische Bücher wurden im ganzen Lande gedruckt. Das in Rechnung zu ziehen, ist nicht nur für die Frage nach der Quelle des „Cardenio" von Wichtigkeit.

Es war eben nicht mehr das Land der Renaissance, durch das Gryphius reiste. Die neue Kunst ist Ausdruck einer neuen Kultur, eines gewandelten Zeitgeistes. Bis in die Gesellschaftskunst hinein ist der Ernst der neuen Zeit zu spüren[2]). Eine religiöse und kirchliche Bewegung ist erwacht, schüttelt die Gemüter und verjagt die Indifferenz der Renaissance. Ein schwerer, gehaltener Ton in den gesellschaftlichen Formen wie in den Künsten ist notwendiger Ausdruck der neuen Zeit, neuer Menschen mit ganz bestimmtem, klarem Wollen. Das ist der Unterschied zwischen Ariosts graziösem Heidentum und Tassos pathetischer Bedeutsamkeit. Ein ruhiger aber überaus kraftvoller Wille sucht der neuen Probleme Meister zu werden. Die Renaissance versenkte sich in schöne Einzelheiten, komponierte parataktisch nach dem Gesetz der Symmetrie; die neue Zeit organisiert die Einzelglieder zu einem Ganzen, ordnet sie rücksichtslos der Idee der Totalität unter gemäſs dem Gesetz der Eurhythmie. Es ist die Zeit des Absolutismus in Kunst, Staat und Kirche, des Jesuitismus, des Despotismus; und entspricht nicht der Einbeziehung der Landschaft in die künstlerische Rechnung die Komposition des groſsen architektonischen Baues des Dramas? Solch straffes Organisieren brachte der Kunst Vertiefung der Gedankenbildung und Monumentalität der Form. Alle Kräfte des Menschen sind zu Höchstleistungen angespannt. Da wird ein Gleichgewicht schwer zu erhoffen sein; wo es sich aber findet, entsteht höchste Kunst: Michelangelo, Rembrandt, Rubens, Shakespeare. Weniger Groſsen lauert die Gefahr der Einseitigkeit, Gewaltsamkeit und Über-

[1]) Morf in Kultur der Gegenwart, a. a. O., S. 198.

[2]) Oskar Bie, Der gesellschaftliche Verkehr, S. 31 (Berlin, o. J.).

treibung, und den Nichtberufenen blieb nichts als hohler Schwulst. Wo hohe Lichter, sind auch tiefe Schatten!

Mit dem Barock hat Italien sich wieder zu den anderen Ländern gesellt, in denen die Neuzeit sich auf andere Weise befreit hatte. Die Renaissance war eine national-italienische Epoche; das Barock ist wirklich ein Stil der Zeit ungeachtet aller nationalen Verschiedenheiten, eigentlich erst die Synthese der in Renaissance, Humanismus und Reformation sich ankündigenden Epoche. Das aber ist wohl der wichtigste Ertrag seiner Aufenthalte in den drei damals führenden Ländern: dafs Gryphius die Luft der barocken Kultur atmete, gerade in den wichtigsten Jahren seiner Entwicklung. Wichtig war wohl nur die Kampfstellung der italienischen Literatur der Zeit gegen Klassizismus, und wo in Holland oder Frankreich damals klassizistische Richtungen herrschten, waren sie nie dogmatisch, sondern nationale Weiterbildungen, ein heilsames Korrektiv gegen Verwilderung und Ausschweifung.

Die Einflüsse der Literaturen und der Theaterzustände aller drei Länder gingen also in derselben Richtung, in der Richtung von Gryphius' Art überhaupt. Der Ernst der Weltanschauung, das stete aufreibende Ringen mit dem Leben und seinen Problemen und ein unbezwingliches Wollen bei starkem Verstande, diese Grundzüge seines Charakters haben durch die Reise ihre Ausbildung gefunden, haben ihm mehr gegeben als eine „selecta et usu juxta ac itineribus obitis Eruditio“ [1]), haben ihn zu einer echt barocken Persönlichkeit gemacht, die sich nun ihren Ausdruck schaffen sollte im barocken Drama.

[1]) Leubscher, S. 54.

Literaturverzeichnis.

Hier führe ich nur diejenigen Werke an, die häufiger und dann nur nach dem Autor zitiert sind. Spezialliteratur zu Einzelfragen enthält der Anhang.

1. Werke.

Trsple. = Andreas Gryphius' Trauerspiele. Hrsg. von H. Palm. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 162 (Tübingen 1882).

Lstsple. = Andreas Gryphius' Lustspiele. Ebenda Bd. 138 (Tübingen 1878).

Lyr. Ged. = Andreas Gryphius, Lyrische Gedichte. Ebenda Bd. 171 (Tübingen 1884).

J. Tittmann, Dramatische Dichtungen von Andreas Gryphius. (Leipzig 1870.) Ist benutzt für die Zitate der 1. Fassung des „Carolus Stuardus".

Victor Manheimer, Bibliographie im Euphorion, Bd. 11 (1904).

2. Zur Biographie.

Stosch = „Last- und Ehren- auch daher immerbleibende Dank- und Denk-Seule . . . von Baltzer Siegmund von Stosch . . ." (1665).

Leubscher = M. Joannis Theodori Leubscheri de claris Gryphiis (Brigae Silesiorum 1702).

Ernst Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodesepen. Ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte Bd. 2 (Leipzig 1906).

Victor Manheimer, Die Lyrik des Andreas Gryphius (Berlin 1904).

H. Palm, Andreas Gryphius. Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 10, S. 73 ff.

—, in Lustspielen, S. 590 ff.

—, Andreas Gryphius, Werke. Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner. Bd. 29.

3. Historisch-philologische Untersuchungen.

Joh. Bolte, Geschichte des Danziger Theaters im 16. u. 17. Jhdts. Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 12 (Hambg. u. Leipz. 1895).

Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo, 3 Teile (Stuttgart 1887—89).

Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. I. Teil: Der höfische Theaterbau. (Berlin 1907.)

Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Hermaea, Bd. 5 (Halle 1907).

Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele. 3. Teil (Nürnberg 1643), 6. Teil (Nürnberg 1646).

W. Johannes, Chr. Kormart als Übersetzer (Diss. Berlin 1892).

Roeland A. Kollewijn, Über den Einfluſs des Holländischen Dramas Andreas Gryphius (Leipziger Diss. 1880).

Siegfried Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palaestra, Bd. 102 (Berlin 1911).

Ogier = Reiseeindrücke aus Danzig, Lübeck, Hamburg u. Holland 1636. Nach dem neuentdeckten II. Teil von Charles Ogiers Gesandtschaftstagebuch. Von Dr. Kurt Schottenmüller. Zeitschrift des Westpreuſs. Geschichtsvereins, Heft 52 (Danzig 1910).

Werner Richter, Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670. Palaestra, Bd. 78 (Berlin 1910).

Joh. Rist, Aller-edelste Belustigung Kunst und Tugend liebender Gemüther. (Hamburg 1660.)

Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Palaestra, Bd. 46 (Berlin 1907).

O. Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Progr. d. kgl. kathol. Gymn. zu Glogau (1905).

Louis G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. (Paris 1893.)

Lebenslauf.

Am 22. Januar 1888 wurde ich, Karl Willi Max Flemming zu Berlin geboren als Sohn des Lederwarenfabrikanten Max Flemming. Ich bin evangelisch und preufsischer Staatsangehörigkeit. Oktober 1894 trat ich in die Vorschule des Luisenstädtischen Realgymnasiums zu Berlin, das ich Michaelis 1906 mit dem Zeugnis der Reife verliefs. Alten Neigungen folgend wandte ich mich dem Studium der germanischen Philologie, der Philosophie und Geschichte, bald auch des Englischen und der Kunstgeschichte zu. Nach dem ersten Semester in Berlin ging ich nach Freiburg i. B., verbrachte die nächsten fünf Semester wieder in Berlin und studierte seit Ostern 1910 in Marburg. Das Examen rigorosum bestand ich am 24. Juli 1912. Ich verbrachte darauf über drei Monate in Edinburgh und London. Am 25. Juli 1913 legte ich die Prüfung für das höhere Lehramt ab und erhielt die Lehrbefähigung in Deutsch, Englisch und Philosophie für die Oberstufe. Seitdem lebe ich in Marburg vornehmlich mit kunstwissenschaftlichen Studien beschäftigt.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren und Dozenten in Berlin: Baesecke, Brandl, Delbrück, Delmer, Dessoir, Max Herrmann, Heusler, Hintze, R. M. Meyer, Riehl, Roediger, Roethe, Pfleiderer, Erich Schmidt †, Spiefs, v. Wilamowitz-Moellendorff, Wölfflin; in Freiburg i. B.: Kluge, Meinecke, Michael, Wetz †, Wörner; in Marburg: Beacock, Bock, Bornhausen, Brie, Busch, Cohen, Elster, Heitmüller, Horst, Jülicher, Natorp, Rade, Troeltsch, Viëtor, Vogt, Wrede.

In Marburg gehörte ich den Seminarien der Herren Prof. Natorp, Viëtor, Elster und Horst an, nachdem ich vorher in Freiburg an den Übungen der Herren Prof. Kluge und Wetz †, darauf in Berlin vor allem an den Übungen von Herrn Prof.

Max Herrmann teilgenommen und zwei Semester lang dem germanischen Seminar der Herren Prof. Gustav Roethe und Erich Schmidt † als ordentliches Mitglied angehört hatte. Ihnen allen danke ich gründliche philologisch-historische Schulung, und die Erkenntnis des Ernstes wissenschaftlicher Forschung. Unklaren Wünschen wies Herr Prof. Herrmann das Ziel dieser Arbeit. Ihm gilt mein herzlicher Dank dafür wie für seine stete Hilfsbereitschaft, den Herren Prof. Vogt und Elster für die freundliche Teilnahme, mit der sie das Wachsen und Ausgestalten meiner Untersuchungen begleiteten. Durch Herrn Prof. Natorp wurde mir der kritische Idealismus zum entscheidenden Erlebnis.